# L'OEIL

200 FRANCS · HUIT PAGES EN COULEURS

REVUE D'ART

SUISSE FRANCS 2.50 · BELGIQUE 34 FRANCS · NUMÉRO 6 · 15 JUIN 1955



REVUE D'ART MENSUELLE • NUMÉRO 6 • 15 JUIN 1955

*Rédaction : 67, rue des Saints-Pères, Paris VI^e. Tél. Babylone 11-39 et 28-95.*

*Direction :* Georges et Rosamond Bernier.

*Secrétaire générale de la rédaction : Monique Schneider-Maunoury.*

*Directeur technique : Robert Delpire.*

*Publicité : Société française de régies : Guy Duverne, directeur, 2, rue du Colonel Driant. Central 86-15. Paris 1^er.*

*L'Œil est publié par les soins de la Sedo S. A., Lausanne, Avenue de la Gare 33.*

## SOMMAIRE



### Nos chroniques



### Photographies

*Les photographies en noir illustrant ce numéro sont de Giraudon, Routhier : La « manière » italienne ; Doisneau, Vizzavona : Le père Tanguy ; Routhier, Sougez M^lle M. Lachaud : « L'Atelier » de Braque ; Doisneau : Mark Tobey ; Doisneau, Covarrubias : Tlatilco.*

*Les photographies en couleurs sont de Giraudon, page 11 ; Emmer, page 12 ; Sougez, pages 23 et 26 ; Laniepce, pages 24-25.*

Notre couverture : *Un détail de « La Descente du Sauveur aux Limbes », par Bronzino (Réfectoire de Santa Croce, Florence).*

### Notre prochain numéro

Ce numéro double d'été vous réservera bien des surprises. Où que vous alliez, que vos vacances soient longues ou brèves, il vous fera découvrir des chefs-d'œuvre ignorés, il vous indiquera des itinéraires inattendus et passionnants, il vous suggérera des étapes nouvelles. Ce magnifique numéro spécial ne coûtera que 300 fr.

### ABONNEMENTS

*12 numéros*

France et Union française : *2 200 fr. ; chez G. Bernier, éditeur, 67, rue des Saints-Pères, Paris VI^e (R. C. Seine 54A 14375) CCP Paris 11 96 432*

Suisse : *fr. s. 27.- ; G. de May, 6, chemin des Sorbiers, Lausanne, CCP II 16 767*

Belgique : *fr. b. 375.- ; M^me L. Possemiers, 87, Av. Louis Lepoutre, Bruxelles-Ixelles, CCP 267-88 (Bruxelles).*

Angleterre : *2 £ 15 s. ; A. Zwemmer Ltd., 76-80, Charing Cross Road, London W. C. 2*

U. S. A. : *$ 8.- ; L'Œil, 33, Av. de la Gare, Lausanne (Suisse).*

Autres pays : *francs suisses 31.- ; Sedo, 33, Av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) mandat postal international.*

*Imprimé en Suisse • Imprimeries Réunies S. A., Lausanne (Suisse), Dépt Offset*





# La «manière» italienne

PAR ANDRÉ CHASTEL

*Né dans l'Italie du XVI^e siècle, le maniérisme popularisé par la gravure domina bientôt l'Europe*

On louait, au cours du XVI^e siècle, sous le nom de « manière » l'affectation nécessaire des artistes qui croyaient pouvoir formuler le « style idéal » à partir des grands exemples. Le terme a pris une valeur dénigrante quand, à cette « manière » un peu décadente, les générations plus vigoureuses du XVII^e siècle ont opposé la « nature ». Il y eut en effet, avec une certaine lassitude, un besoin de subtilité et de jeu qui, rendant l'art moins direct, moins sincère, inclinait aux mélanges de style, et à la longue à l'éclectisme. D'où sortira, sur le tard, le rêve du tableau idéal. « Il faudrait, pour représenter Adam et Eve, confier le dessin à Michel-Ange, le soin de le mettre en couleur à Titien, en prenant les proportions et l'expression convenable de Raphaël, les couleurs à Antonio da Corregio. Ce seraient là les deux meilleurs tableaux du monde », écrit en 1590 dans son « Idea del Tempio della Pittura » le milanais Lomazzo.

◄ *Le Parmesan :* Portrait de jeune femme *dit* L'Esclave turque *(67 × 53. 1530. Parme). Au-dessus du titre, Pontormo, un* Evangéliste *(vers 1526. Florence, Sta Felicitá).*

Cette recette était la conclusion des discussions doctrinales multipliées par les académies. En 1541 le grand-duc de Toscane fondait l'*Accademia fiorentina* des Belles-Lettres où B. Varchi commentait en 1546 un sonnet de Michel-Ange sur l'idéal de l'artiste ; en 1562, il créait l'*Accademia del disegno.* Ces institutions, bientôt répandues partout, visaient à codifier en art comme en tout le bon usage. D'où de féroces rivalités dont donne bien l'idée l'affaire des funérailles de Michel-Ange en 1564. Ses restes furent transportés secrètement à Florence et l'*Accademia del disegno* de récente fondation fut chargée par le grand-duc de donner à la cérémonie une pompe retentissante : le comité comprenait Vasari et Bronzino, Cellini et l'Ammannati. Cellini fut pratiquement écarté et il en résulta une haine violente contre Vasari qui s'exprima dans les « Mémoires » du sculpteur ; l'une des raisons en fut l'importance donnée dans les figures allégoriques du catafalque à la Peinture (placée à droite) sur la Sculpture (placée à gauche) devant l'Architecture et la Poésie. Telle est l'atmosphère de la cour



toutes les inventions singulières et de toutes les fantaisies, souvent poussées jusqu'à une bizarrerie bouffonne, parfois chez un personnage comme le Rosso jusqu'à une sorte de satanisme provoquant. Parmi ces paradoxes, la vogue du tableau de petites dimensions, du portrait minuscule, est typique du goût « maniériste » : vingt-quatre portraits-miniatures de Bronzino se trouvaient dans un cabinet du Palazzo Vecchio et l'on dit que Catherine de Médicis en laissa une collection de trois cent quarante et un. Giulio Clovio, miniaturiste et collectionneur, « excellent peintre de petites choses », selon Vasari, avait réalisé le tour de force de réduire à des formats dérisoires les compositions fameuses de Raphaël et de Michel-Ange.

Il y eut donc, en dépit des apparences rigides de la Contre-Réforme et de la vie de cour, une profonde émancipation « maniériste » de la sensibilité et de l'imagination : une conséquence remarquable en fut l'intérêt nouveau pour la nature morte et le paysage, où le goût italien se trouve stimulé par les apports du Nord, mais aussi par un besoin propre. On connaît, par une copie postérieure, un vase de fleurs avec de gros citrons et un petit lézard de Giovanni da Udine, le collaborateur de Raphaël, qui daterait de 1538. Une génération plus tard, l'étalage de fruits et de fleurs est déjà assez

*Pietro Barbino : Une fontaine à Florence, dans les Jardins Boboli.*

avec ses célébrations officielles, ses rivalités académiques et ses artifices.

Le milieu du siècle est dominé par le puissant ouvrage de Vasari (1550, réédité après un immense succès en 1568) qui offre la première histoire générale de l'art ; sa théorie du génie et de l'accord nécessaire entre la nature et l'art par l'étude des maîtres, celle du primat du dessin sur la couleur et enfin la définition de la « manière moderne » née avec Giotto, précisée par Masaccio, formulée par Léonard, couronnée par Michel-Ange, sont le dernier mot de toute la critique florentine. La première note discordante fut celle du traité de Lodovico Dolce dans le « dialogue » intitulé *L'Arétin* (1557) où Raphaël est mis au-dessus de Michel-Ange pour le dessin et Titien au-dessus des deux pour la couleur. Vasari tiendra compte de cette réaction vénitienne dans sa seconde édition (1568). Une nouvelle phase de la pensée « maniériste » s'exprime avec les traités théoriques d'Armenini (1587), de Lomazzo (1584 et 1590), qui associent la philosophie néo-platonicienne de l'« idée » (ou image intérieure) au naturalisme de l'époque. Tous les auteurs affirment à la fois l'existence des règles rationnelles et la nécessité de l'inspiration ou idée qui est au-dessus de la raison. La vogue de la fable antique ne se limite plus aux compositions radieuses de Raphaël et de Titien ; la mode est aux traités savants comme ceux de Giraldi (1548), de N. Conti (1551), de Cartari (1556) et bientôt à l'« iconologie » de C. Ripa (1593). Ces recueils nourrissent de symbolique abstruse la culture humaniste de la seconde moitié du siècle, et commandent un art décoratif surchargé de programmes, d'allégories et d'emblèmes, épris de l'obscur et du surprenant.

Cet alourdissement de la culture artistique correspond à l'apparition de la vie de cour, en un sens solennel et guindé que l'Italie n'avait jamais connu avant l'occupation espagnole. C'est là un facteur décisif de l'art maniériste, qui fournit les personnages d'un masque et leur assure une façade raffinée et convenue. Le terme de « manière » convient d'autant mieux pour le désigner que, dans la littérature contemporaine, il désigne couramment un comportement élégant et recherché, en s'associant aux adjectifs *pellegrino* (étranger, c'est-à-dire rare, distingué) et *affettato* (apparemment désinvolte, « chic »).

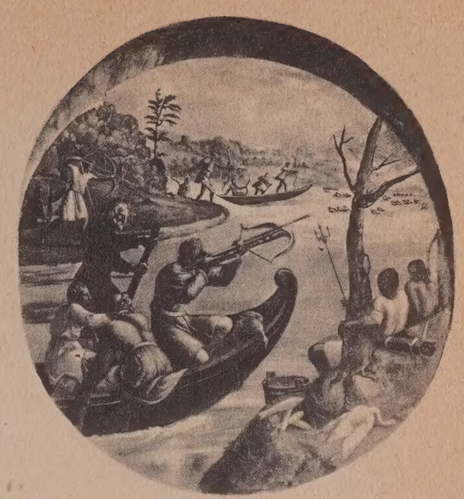
L'héroïsation par le décor et la tenue devenant affectation pure, cet art officiel et chargé de combinaisons savantes appelle en compensation des échappées vers la vie rustique, les types populaires et donc des « caprices », quelque chose de tout opposé à l'étiquette. D'où le succès de



*Agostino de' Musi :* La Carcasse, *gravure d'après Raphaël (30 × 64 cm, vers 1525, Coll. Lessing Rosenwald, Washington). Page ci-contre, en haut, deux des médaillons astrologiques peints par Jules Romain pour la Salle des Vents du Palais du Té à Mantoue.*

familier pour être traité en « caprice » paradoxal et amusant dans les célèbres et surfaites compositions d'Arcimboldi. Il en va de même pour le paysage dont deux autres élèves de Raphaël, Maturino Fiorentino et Polidore de Caravage, donnent des exemples animés, tachetés à l'antique, vers 1540 à S. Sylvestre du Quirinal, et qui connaît, de Dosso Dossi à Nicolo dell'Abbate et aux Bassans, un admirable développement. Une des marques les plus intéressantes de l'époque est la tendance « au réalisme de détail à l'intérieur d'un irréalisme foncier de l'ensemble » (G. Briganti). Non moins révélatrice l'invention du style « rustique » à partir des créations de Mantoue, avec son affectation de lourdeur, ses grottes, ses surprises, ses énormes fantaisies humoristiques qui se répandent dans tous les parcs. Bref, cette époque de culture compliquée et de rhétorique officielle en appelle de toutes parts à l'instinct. On pourrait même la caractériser par la dissociation des éléments qui, aux moments de sûreté et de force, se composent d'eux-mêmes, la forme et le contenu ; le milieu du XVI[e] siècle voit l'exaspération du « formalisme » dans le travail artificiel sur les styles déjà créés, et celle de l'intellectualisme qui associe les valeurs symboliques de plus en plus complexes à l'image, l'ornement et même à l'architecture.





## *La gravure*

On n'expliquerait pas tout à fait cette série de phénomènes sans la révolution qui s'accomplit dans les premières décades du siècle, avec la diffusion de la gravure. Après Mantegna et les Florentins, la technique de l'estampe de reproduction est mise au point par Marc Antoine Raimondi (1475-1534) ; après avoir longtemps copié Dürer, il entre vers 1510 au service de Raphaël et va répandre les grandes compositions de celui-ci dans toute l'Europe. Plus tard, un hollandais, Cornelis Cort, reçoit une sorte d'exclusivité pour reproduire les modèles de Titien (1566). Entre ces deux dates, le rythme de la vie artistique a été profondément transformé par cette nouvelle pratique, qui assure aux trouvailles des génies la même diffusion rapide que le livre aux idées et les soumet, comme elles, à l'imitation ou à la condamnation immédiate. La planche gravée est à la fois plus maniable, plus facile à répandre, et d'exécution plus poussée que les dessins, d'où l'insistance des maîtres pour contrôler leur confection.



Sans la gravure, l'action obsédante des maîtres, l'évolution parallèle des écoles, n'auraient guère été concevables, ni, en particulier, l'absorption de l'art du Nord, la connaissance de Dürer qui, dès 1515-1520, pèse sur des peintres aussi divers que Luini, Lotto, Pontormo. La nervosité des maniéristes est aggravée par la rapide circulation de ces feuilles ; tenues pour l'équivalent des dessins, elles fournissent des motifs toujours plus nombreux des artistes déjà enclins à compliquer. Certains désordres de l'époque sont certainement venus de là, mais aussi l'internationalisme des formules : vers 1540-1550, le maniérisme italien est présent dans toute l'Europe.

## *Les Florentins : Pontormo, Rosso, Bronzino*

Il avait commencé vingt ou vingt-cinq ans plus tôt, à Florence, à Rome, à Mantoue. Dès 1520, les milieux florentins étaient arrivés à un point où la candeur médiévale et la confiance loyale en l'humanité et en ses ressources étant également ébranlées, un art trouble et plein de contradiction, héritant des inquiétudes de Léonard et des tourments de Michel-Ange, se formulait irrésistiblement, en utilisant en quelque sorte les formes classiques contre elles-mêmes. A chaque maître correspond sa déformation pleine d'effets capricieux et subjectifs, où revivent souvent des aspirations encore « gothiques » refoulées, et où se dessine l'alliance toute nouvelle avec l'art confus mais intense des pays allemands. Jacopo Carucci, dit Pontormo, se libéra du classicisme tendre et voilé d'Andrea del Sarto et de fra Bartolomeo auquel il adhéra d'abord, en s'adressant à la peinture claire, valorisée par le contour, de Michel-Ange. La faveur du cardinal Ottaviano lui valut d'être chargé de décorer la grande salle de Poggio à Cajano, restée inachevée à la mort de Laurent. Chef des travaux, Pontormo se charga des lunettes latérales qui encadrent d'énormes « oculi » ; il n'eut le temps que d'en peindre une, à l'est, sur le thème de *Vertumne et Pomone*, exquise scène paysanne, où la ligne, portée à son plus haut degré de vibration, est comme modulée dans des gris et jaunes presque décolorés (1519-1521).

A la chartreuse de Galuzzo, Pontormo peint dans le grand cloître un *Cycle de la Passion* aujourd'hui fort délabré, où ses foules denses, ses silhouettes allongées, crispées, s'inspirent directement des estampes de Dürer, et Vasari l'accusera d'avoir trahi la manière toscane pour l'allemande, le moderne pour le gothique. Dans l'admirable *Déposition de Croix* de Sta Felicità (1526), aux tons mauves, roses, verts, d'un fondu léger et froid, les formes ondulent en une composition étagée et sinueuse. Dans les portraits Pontormo est attentif, léger et pénétrant, avec le même mélange que quatre siècles plus tard chez Modigliani, de distance et de frémissement.

L'autre artiste anxieux, moins génial, qui fait bien sentir l'orientation du maniérisme florentin, est Giambattista de Jacopo dit le Rosso (1496-1540). Révolutionnaire né, il traverse tous les ateliers florentins sans conviction et oppose aux finesses d'Andrea et de fra Bartolomeo de grands drapés articulés en facettes, d'un coloris strident et uni, à leur douceur des visages torturés et hagards. Sa *Madone aux quatre saints* (1518, Offices) fut refusée par le client. La grande *Déposition de Croix* (1521, Volterra) enchevêtrée et bizarre, atteste la fidélité aux schémas du XV^e^ siècle, ceux d'un Filippino par exemple ; et le tableau de *Moïse défendant les filles de Jéthro* (env. 1523, Offices) révèle surtout, par les tonalités froides, claires, l'ampleur d'un dessin mouvementé, et par l'avalanche de corps du premier plan, l'attraction de Michel-Ange. Rosso décolore et découpe étrangement les figures sous une lumière fausse. Le séjour à Rome de 1523 à 1527, où il ne réussit pas à créer, acheva de troubler son génie névrotique. Passé en France (1530), le Rosso triomphera à la galerie François 1er de Fontainebleau. La *Pietà* (1537-1540, Louvre) aux tons moirés, aux types trop élégants, à la composition étouffée, est l'ultime chef-d'œuvre de cet art à la fois capricieux et emporté.

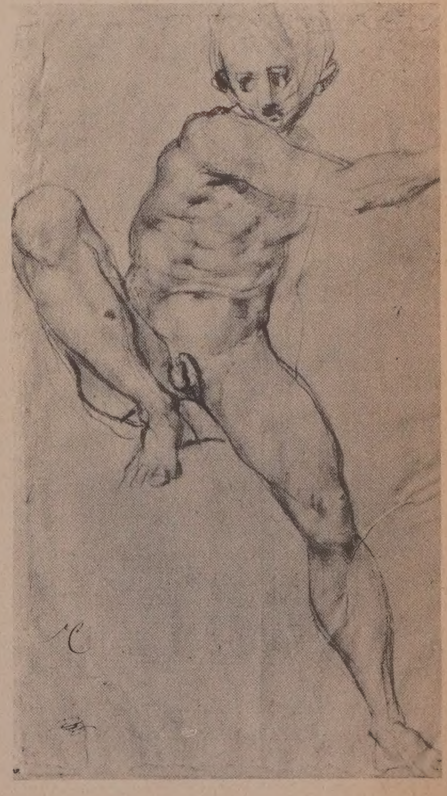
Avec la seconde génération, la peinture florentine quitte le registre trouble et sensible, elle s'adapte à un milieu compassé et d'une solennité exigeante ; elle devient art de cour avec l'élève de Pontormo, Bronzino (1507-1572). Sec et déplaisant dans sa *Pietà* (Berlin), dans les décorations, *chapelle d'Eléonore de Tolède*, Palais Vieux (1555-1564), il parvient à un succès révélateur grâce à son impassibilité artificieuse de portraitiste. Dans le *portrait double d'Eléonore de Tolède et don Garcia* (Turin), les rideaux à rayures d'un réalisme impeccable mais oiseux, créent une mise en scène pour la robe, les mains, le comportement princier de la noble dame ; dans un autre (Offices), la robe de brocart est devenue le centre du tableau ; dans la *Lucrezia Pucci* (Offices) la robe violette. Cette attention aux costumes rappelle la minutie flamande, mais l'effet est concentré sur la fixité de l'attitude, l'ivoire des chairs, la transparence du milieu irréel où sont projetées les figures et qui est celui de la « grandeur ». Il y a plus de caractère dans la petite *Marie de Médicis* aux yeux rieurs (Offices) et dans les portraits d'artistes.

## *Les fontaines et les parcs*

On pourrait résumer la sculpture maniériste de Florence par ses fonctions monumentales. Sur la place de la Seigneurie s'éleva la grande *Fontaine de Neptune* (1563-1576) par l'Ammannati, avec le géant de marbre au centre ou « biancone », trop directement inspiré du David de Michel-Ange, et, rayonnant autour de lui, les naïades voluptueuses et les faunes de P. Tacca et Jean Bologne : c'est le sceau final du caprice sur la place austère. Ces compositions à étages, où les statues sont distribuées autour de plans d'eaux, se

◄ *Bronzino :* Allégorie de l'Amour *(vers 1546. Londres, National Gallery). A droite, Alessandro Allori : Dessin de squelette (Paris, Cabinet des Dessins du Louvre). Plus loin, Pontormo : Dessin pour la fresque de Poggio à Cajano (Cabinet des Dessins du Louvre).*






*Pontormo :* Déposition de Croix, *fresque de la Chartreuse de Galuzzo, vers 1525.*

comprennent mieux dans les parcs princiers, où la plupart des sculpteurs collaborent alors avec l'ingénieur inventif des eaux et forêts du grand-duché, Nicolo Pericoli, dit le Tribolo (1485-1550). A la villa de Castello, il établissait vers 1540 à flanc de colline des terrasses avec niches et grottes dans les parties hautes pour des animaux de bronze de Jean Bologne, plus bas la plateforme avec la fontaine d'Hercule et Cacus et diverses statues de Jean Bologne. Celui-ci se fit une spécialité des Vénus couronnant d'une silhouette élégante une grande vasque de marbre ; ainsi à la villa de la Petraia (1545-1546) et surtout aux jardins Boboli, où chaque statue destinée à l'effet de plein air trouve l'enveloppe appropriée — ainsi la *Vénus sortant du bain* de Jean Bologne — au milieu des verdures.

Ces jardins furent composés tout en yeuses, lauriers et cyprès, sur la colline, derrière le palais Pitti, auquel les relie un ample amphithéâtre refait au XVIII$^{e}$ siècle. Le dessin général dû à Tribolo (1550) est un jeu de perspectives et de rampes, menant de bosquet en bosquet, comme d'une salle de surprise à une autre. Chacune des chambres de verdure comporte en effet une statue. A l'entrée, Buontalenti composa sa vaste grotte avec la *Vénus* de Jean Bologne et la grotte des Menaboni aux peintures bouffonnes : délices érotiques et vaines grimaces dans une nature complaisante.

## *Mantoue et Parme : Jules Romain, le Parmesan*

L'autre source du « maniérisme » est, non plus Michel-Ange, mais Raphaël, l'ordonnateur des « Loges », du Palais Madame et de la Farnésine ; son abondant atelier, dispersé après la mort du jeune maître en 1520, et, plus encore, après l'épouvantable sac de Rome (1527), a répandu les ferments d'un art savant, apte à tout décorer et tout aviver par les images. L'un des édifices-clef de l'époque est le *Palais du Té,* à Mantoue ; œuvre rapide de Giulio Pippi dit Jules Romain (env. 1499-1527), qui, après avoir achevé les « Stances » de Raphaël se mit, avant même 1527, au service de Frédéric Gonzague, le fils d'Isabelle d'Este, élevé en 1530 au rang de duc par Charles-Quint, et impatient de prouver sa magnificence. Le château fut bâti sur une ancienne île, au milieu de prairies d'élevage, et comprenait d'immenses écuries destinées aux chevaux, qui étaient l'une des gloires et aussi l'une des ressources de la maison. Une salle entière leur sera consacrée plus tard.

Le palais est une sorte de récapitulation du classicisme énergique défini par Alberti et les maîtres romains : mais tous les éléments sont portés à un degré de tension nouveau par l'étirement en largeur qui fausse les proportions et par l'introduction de grands effets de modelé, grâce à un emploi massif de l'ordre rustique qui crée des contrastes brutaux, encore accrus par l'emploi de couleurs, en particulier dans les métopes.

Les pièces étaient décorées de haut en bas ; des tapis couvraient les dallages, les portes étaient rehaussées de marqueterie et au-dessus de soubassements de marbre montaient des fresques qui couvraient les voûtes. On y distingue deux séries : l'une au nord autour de la salle de Psyché (1527-1531) où tout est voué à l'éloge du plaisir, et, au sud, le quartier qui se développe autour de la « Salle des Géants » est consacré aux thèmes de la puissance et du triomphe (1530-1535). Ces deux ensembles symétriques concentrent, avec une virtuosité et une ardeur impressionnantes, les deux sources du décor : l'érotisme et les scènes les plus libres de l'amour, *Vénus et Adonis, Psyché...* un paganisme voluptueux qui devait plaire à Ingres, avec un jeu de raccourcis et des effets plafonnants combinés en décor continu. A l'autre bout, des batailles monstrueuses et des cataclysmes, qui semblent répondre aux moellons de l'ordre rustique, enveloppent la pièce d'entassements de rochers roulant sur les géants horribles ; le parti pris d'illusionnisme est accusé par la place de la cheminée, calculée pour que le feu s'allume à l'endroit où les Cyclopes roulent dans l'Etna. D'autres salles développent des emblèmes, où l'Olympe des Gonzague joue un certain rôle, ou, à la Salle des Vents, des images empruntées au système du cosmos astrologique. Le palais fut cité comme « véritable modèle de l'architecture et de la peinture de notre temps » ; on s'en inspira à Vicence et Palladio en retint certains aménagements.

Mais le robuste Romain ne compta pas seul ; le plus remarquable des « maniéristes » de l'Emilie fut l'héritier un peu décadent de Corrège et de Raphaël, Francesco Mazzola dit le Parmesan (1503-1540). Tandis que Jules Romain développait au Palais du Té un décor tout en excès de vitalité et paradoxes, l'élève de Corrège se proposait d'arriver à une quintescence de grâce et de charme, en éliminant tout accent réaliste des types de la composition ; et « son style *(maniera)* fut imité par une foule de peintres, parce qu'il avait apporté

*Bronzino :* Portrait d'un sculpteur *(111×91, vers 1550. Paris, Musée du Louvre).* ►





une lumière de grâce délicieuse... » (Vasari). Avec le Parmesan, la peinture se propose, plus radicalement que ne l'avait tenté Raphaël, le ravissement du « je ne sais quoi » qui vient de l'image intérieure, habilement fondue avec les formes de la nature. Cette attitude « maniériste » devait gouverner toute la personnalité du peintre, élégant, nerveux, instable ; de 1522 à 1524, il s'impose auprès du Corrège puis, pour voir les œuvres des maîtres, part brusquement à Rome où sa jeunesse fait sensation ; chassé par l'occupant allemand, il s'arrête à Bologne et revient en 1531 à Parme, après la mort du Corrège à qui il ne survit que de dix ans. Charmant et prompt, « on dirait que l'esprit de Raphaël était passé en lui » ; Francesco avait aussi le goût du singulier, de l'hermétique, qui s'exprime dans son portrait anamorphotique convexe (1524, Vienne) et, plus encore, dans les recherches d'alchimie où il consuma ses forces au point de devenir, à la veille de sa mort, « étrange et mélancolique ».

Le génie tendre et vivace du peintre se manifeste dans les deux séries de fresques que l'on date de son premier séjour à Parme : deux chapelles de Saint-Jean l'Evangéliste (1522) avec de grandes figures vibrant sous la lumière diffuse de grandes niches, et les lunettes de l'*Histoire d'Actéon* dans un plafond du château de Fontanellato (1523), complétée par un décor de putti.

D'admirables dessins pleins d'accents et de tours elliptiques subsistent de toutes ces œuvres, et permettent d'apprécier la subtile élaboration des trois œuvres maîtresses du peintre, la *Vision de Saint Jérôme* (1527) Londres, dessins musée britannique), la *Madone à la rose* (1530, Dresde) et la *Madone au long cou* (env. 1535, Pitti ; dessins musée britannique, Parme) où tout est porté à son point de perfection : le raffinement des types qui donne à la Vierge, vue de face, les yeux baissés, joliment coiffée, l'allure d'une grande dame aux extrémités effilées et trop soignées, tenant un « putto » frisé et trop conscient ; l'élaboration de la « figure serpentine » qui inscrit sur la composition en S la silhouette principale et règle les autres sur elle ; l'artifice de l'espace où des obliques imprimés suggèrent, au second plan, une impossible profondeur ; la couleur, pellicule claire, blonde, flotte nonchalamment sur ces inventions équivoques.



*Page ci-contre Le Parmesan :* Madone au long cou *(214 × 133, vers 1535. Florence, Palais Pitti). Sur cette page deux détails de* La Descente du Sauveur aux Limbes, *par Bronzino (Florence, Réfectoire de Santa Croce).*



Admirable portraitiste, l'artiste sut donner à toute une génération les images d'elle-même qui l'enchantèrent : *Portrait d'homme avec relief antique* (Coll. Strafford), *Jeune prélat* (Borghèse), *Malatesta Baglioni* (Vienne), *L'homme barbu au béret*, qui est peut-être un autoportrait (Offices), et quelques délicieuses figures féminines, *L'esclave turque* ou plutôt *La demoiselle au turban* (Parme), *Antéa* (Naples), où la qualité des formes convient exactement à la sophistication voulue par l'artiste. De Venise à Naples, Parmesan fut admiré et compris grâce à la gravure qui répandit tout au cours du siècle ses compositions et ses types. Il est donc difficile d'exagérer son importance. Venant après le voluptueux Corrège et lui ajoutant une froideur et une abstraction intellectuelles sans précédent, il donnait l'impression d'avoir créé la beauté nouvelle, et, sans lui, le maniérisme n'aurait été ni conscient ni si élaboré.

A. C.

**Si vous voulez en savoir davantage**

*Une importante exposition intitulée* Le Triomphe du Maniérisme européen *aura lieu du 18 juin au 2 octobre au Rijksmuseum d'Amsterdam. La notion de maniérisme n'a guère été prise en considération que depuis une trentaine d'années, en particulier depuis l'étude de W. Friedländer parue dans* Repertorium für Kunstwissenschaft, *XLVI (1925). Parmi les ouvrages récents, citons L. Becherucci,* Manieristi Toscani *(Bergame, 1944), G. Briganti,* Il manierismo *(Rome, 1949) et l'étude d'Anthony Blunt,* Artistic theory in Italy 1400-1600 *(Londres, 1940). Vous pouvez consulter également l'article de Charles Terrasse :* L'énigmatique Ecole de Fontainebleau *(L'Œil N° 1, janvier 1955).*

# Le père Tanguy

PAR HENRI PERRUCHOT

*La boutique de ce modeste marchand de couleurs fut l'un des hauts lieux de la peinture impressionniste et post-impressionniste*

Tous les témoignages concordent au sujet du père Tanguy. Il a joué un rôle prépondérant dans l'éclatante renaissance que connut la peinture française à la fin du XIXe siècle. « L'histoire de son humble et honnête vie — déclarait, au lendemain de sa mort, Octave Mirbeau — est inséparable de l'histoire du groupe impressionniste... et lorsque cette histoire se fera, le père Tanguy y aura sa place. » Il en est bien ainsi, en effet. Maurice Denis a écrit que c'est de sa boutique de la rue Clauzel « qu'est sortie la grande bourrasque qui, vers 1890, a renouvelé l'art français » ; et Emile Bernard, que « l'école dite de Pont-Aven serait plus justement nommée l'école de la rue Clauzel ».

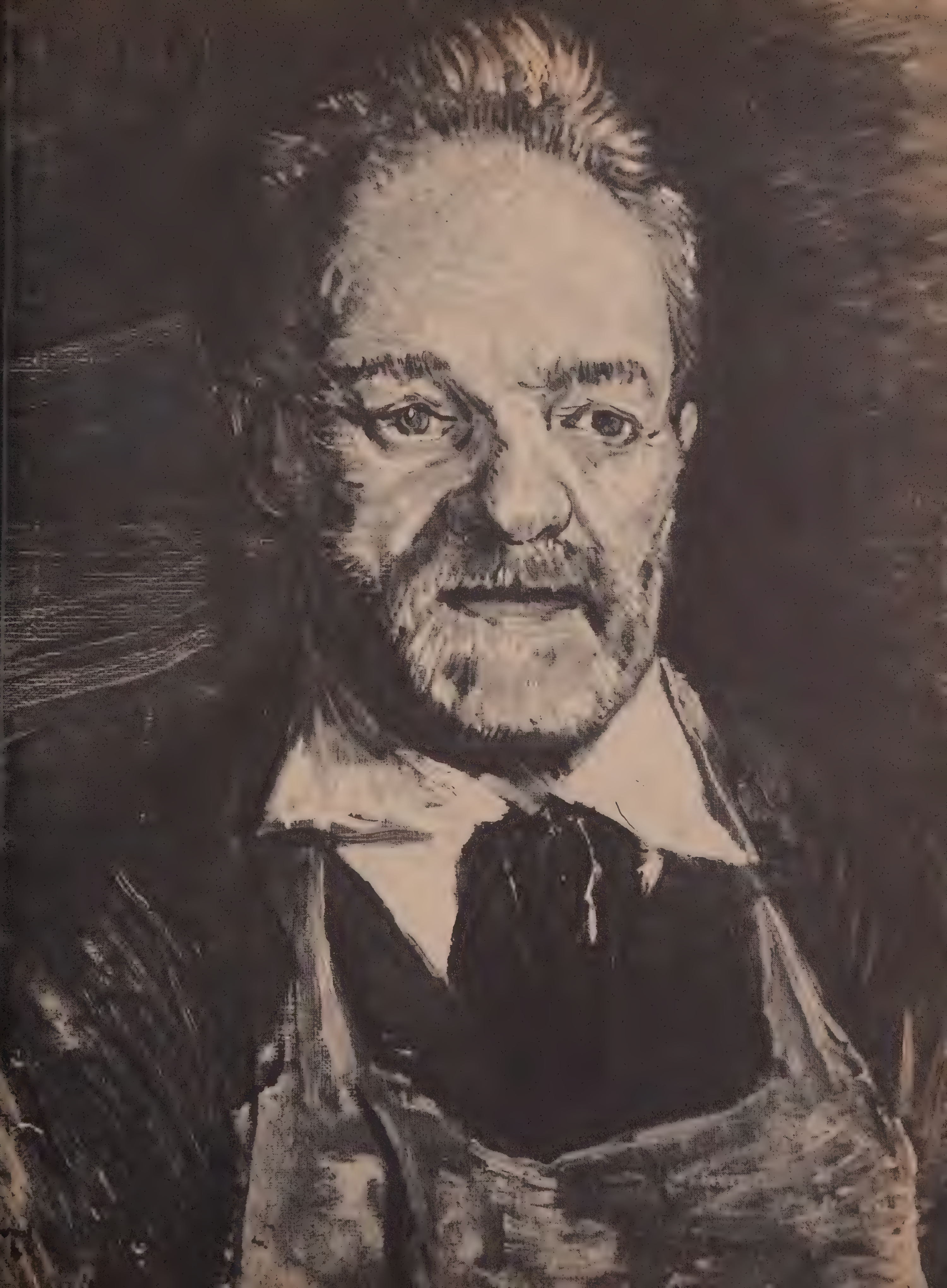
Julien-François Tanguy était Breton. Il avait vu le jour le 28 juin 1825, à une dizaine de kilomètres de Saint-Brieuc, dans un hameau de la commune de Plédran, où son père était tisserand. Cinquième enfant d'une famille très pauvre, quasiment indigente, il vint très jeune à Saint-Brieuc. Il y fut d'abord plâtrier ; à trente ans, en 1855, ayant cette année-là épousé une charcutière, il abandonna son premier métier pour se consacrer, en compagnie de sa femme, à la vente du jambon et des andouillettes. Ce commerce lui déplaisait-il, ou bien fit-il de mauvaises affaires ? De toute façon, en 1860, le ménage (qui s'était augmenté d'une fille) se transportait à Paris. Là, Tanguy fut quelque temps employé à la Compagnie de l'Ouest avant d'entrer, en 1865, comme broyeur de couleurs, à la maison Edouard, établie rue Clauzel et très renommée à l'époque parmi les peintres. Peu après, Tanguy s'installait à son propre compte : il prépara des couleurs qu'il alla lui-même vendre, de manière ambulante, dans les divers lieux que commençaient à hanter les peintres du plein air. Ainsi noua-t-il des relations avec Pissarro, Monet, Renoir, Cézanne, alors plus ou moins inconnus, qu'il retrouvait à Barbizon, Argenteuil, Ecouen, Sarcelles...

Malheureusement, la guerre de 1870 interrompit cette activité et entraîna le père Tanguy dans une suite d'aventures désastreuses. On ne sait trop, à vrai dire, comment les choses se passèrent exactement. Toujours est-il que Tanguy, au moment de la Commune, figurait parmi les Fédérés. Fait prisonnier, expédié à Satory, il fut traduit en conseil de guerre et condamné. On le déporta à Brest. Il y moisit jusqu'à l'instant où l'un de ses compatriotes, le peintre académique Jobbé-Duval, membre du conseil municipal de Paris, réussit à obtenir sa grâce.

Vers 1873, le père Tanguy était de retour à Paris. Il y reprit son ancien métier de broyeur de couleurs. Comme la maison Edouard venait de quitter la rue Clauzel, il en profita pour ouvrir une boutique dans cette rue même, au No 14.

Les peintres que le père Tanguy avait connus avant la guerre et dont il retrouva immédiatement la clientèle étaient alors en pleine bataille. Leur première exposition de groupe devait s'ouvrir Boulevard des Capucines au printemps de 1874 ; à cette occasion, un critique d'art, qui se croyait

Le Père Tanguy *(47 × 38 cm. vers 1887. Ny Calsberg Glyptotek, Copenhague). Van Gogh a laissé trois portraits du père Tanguy. Les plus célèbres sont celui du Musée Rodin à Paris et celui de la collection Edward G. Robinson. L'un et l'autre représentent le vieux boutiquier coiffé d'un chapeau de paille et contre un fond d'estampes japonaises. Emile Bernard écrivait à propos du portrait ci-contre : « Van Gogh y a fort bien exprimé la placidité, le stoïcisme, la sûreté cordiale que la droiture du caractère de Tanguy lui assurait ».*





*Ci-dessus, la* Guinguette *de Van Gogh (50×85 cm. Musée de l'Impressionnisme, Paris). Vers 1886, Van Gogh peignit l'intérieur d'un petit restaurant de Montmartre très fréquenté par les artistes depuis les premiers temps de l'Impressionnisme. Cet établissement, situé au coin de la rue Sainte Rustique et de la rue des Saules, s'appelait alors Le « Franc Buveur ». Il existe encore aujourd'hui mais s'appelle « A la Bonne Franquette » et sa clientèle se recrute parmi les innombrables touristes qui déferlent chaque jour sur la Butte. Au haut de la page suivante, l'aspect actuel du jardinet peint par Van Gogh. A la page 19, nous présentons une photographie ancienne de l'extérieur de la guinguette faite à l'époque où elle était fréquentée par Vincent et ses amis.*

facétieux, M. Louis Leroy, les baptiserait dans le *Charivari* du nom d'« impressionnistes », appellation qui, comme chacun sait, devait leur rester. Le père Tanguy allait se mêler étroitement à la bataille des impressionnistes, qui ne trouveraient pas de plus ardent défenseur que lui. Cela, toutefois, demande un mot d'explication.

Le père Tanguy était le meilleur homme de la terre. Sous son aspect un peu lourd et terne, il cachait l'âme la plus délicate, la plus pure et la plus droite qu'on pût imaginer. Débonnaire et fraternel, il était toujours prêt à obliger un ami, toujours disposé à faire crédit à un peintre sans argent — et à prolonger indéfiniment ce crédit. Le père Tanguy était à sa manière un stoïcien ; il aimait à déclarer : « Un homme qui vit avec plus de cinquante centimes par jour, c'est une canaille », phrase qui le dépeint tout entier : dans sa bonté évangélique, mais aussi dans sa révolte.

Car le père Tanguy, depuis qu'il avait combattu parmi les Fédérés, depuis qu'il avait vécu de l'existence des bagnards, s'était rangé parmi les révoltés. Les impressionnistes, ses amis, faisaient scandale : il fallait les défendre mordicus. Dans sa révolte pleine de naïveté et de tendresse, il identifiait peinture claire et révolution. Aider au triomphe des impressionnistes, défendre ces messieurs de l'*Ecole*, comme il disait avec quelque emphase, c'était aider à la venue de lendemains lumineux. D'ailleurs, cette peinture claire, Tanguy l'aimait ; il détestait le « jus de chique », chéri par les bourgeois du temps.



Naturellement poussé à des générosités multipliées, Tanguy conviait *ses* peintres à s'asseoir à sa table frugale, il leur offrait toiles et couleurs, n'acceptant pour gage que quelques-unes de leurs œuvres, de ces œuvres dont personne ne voulait, qu'on accablait de lazzi et de sarcasmes. Que n'en disait-on pas, alors, en effet, de ces œuvres ? Les Pissarro n'étaient que « des grattures de palette posées uniformément sur une toile sale » ; les Monet étaient obtenus « par le procédé qu'on emploie pour le badigeonnage des granits de fontaine » ; quant aux Cézanne, mieux valait, à coup sûr, n'en point parler : ils seraient encore considérés, pendant des dizaines d'années, comme de « la peinture de vidangeur saoul » !

Pour rentrer dans ses débours ou aider les artistes, le père Tanguy cherchait, bien entendu, à vendre les toiles qui peu à peu s'entassaient dans sa boutique, mais il n'y parvenait que bien rarement. Les gages qu'on lui avait laissés lui restèrent. Il se constitua de la sorte une collection qui, par la force des choses, s'accroissait régulièrement. Bientôt, sa boutique devint un véritable petit musée de l'« avant-garde » du temps ; tous ceux qui travaillaient au succès des maîtres de la peinture claire, tous les amateurs de nouveautés s'y rencontraient.

C'étaient principalement les œuvres de Cézanne qu'on y venait voir. Après la troisième exposition des impressionnistes, qui eut lieu en 1877, Cézanne, hué, blessé au vif de l'être, avait pris le parti de ne plus présenter ses toiles au public. Pendant près de vingt années, jusqu'à sa fameuse exposition organisée par Vollard en 1895, qui devait marquer le début de sa gloire, il demeura absent des manifestations artistiques. Pendant ces vingt années — ou, du moins, jusqu'à la mort de Tanguy, en 1894 — la boutique de la rue Clauzel (que le père Tanguy avait, entre temps, transférée du Nº 14 au Nº 9) fut le seul endroit de Paris où l'on put voir des Cézanne.

« On allait chez Tanguy comme au musée, raconte Emile Bernard, pour voir les quelques études de l'artiste inconnu qui vivait à Aix... Les membres de l'Institut, les critiques influents et les critiques réformateurs visitaient ce modeste magasin devenu à son insu la fable de Paris et la conversation des ateliers. C'est que rien ne déconcertait comme ces toiles... ; les jeunes gens y sentaient le génie, les vieillards la folie du paradoxe ; les jaloux criaient à l'impuissance. »

Gauguin, Sérusier, Anquetin, Signac, Maurice Denis vinrent dans la boutique du père Tanguy recevoir la leçon des toiles de Cézanne. On sait que, plus tard, Cézanne, qui n'était pas d'un tempérament des plus conciliants, accuserait Gauguin



de lui avoir volé sa « petite sensation ». Mais il y eut bien d'autres assidus, d'Octave Mirbeau à Francis Jourdain et Léon-Paul Fargue, de Toulouse-Lautrec à Dom Verkade et Jacques-Emile Blanche. C'est aussi — fait notable — à la vitrine du père Tanguy qu'Ambroise Vollard, en 1892, vit pour la première fois un Cézanne. Et, bien sûr, n'oublions pas Vincent Van Gogh qui, en 1886 et 1887, lors de son séjour à Paris, fréquenta quotidiennement la boutique. Il admirait profondément la peinture de Cézanne, et un jour, il eut la joie de déjeuner avec le maître d'Aix chez Tanguy. Les deux artistes confrontèrent leurs opinions picturales ; à la fin du repas, Vincent présenta de ses toiles à Cézanne, lequel les regarda, puis, toujours abrupt,

*Vincent Van Gogh vécut de juin 1886 à février 1888, 54, rue Lepic, dans la maison de son frère Théo (ci-contre). Il a peint de sa fenêtre la toile reproduite ci-après :* Vue de la chambre de Vincent, rue Lepic *(46×38 cm. Coll. Van Gogh, Amsterdam).*






*Au 9 de la rue Clauzel, dans le bas de Montmartre, on trouve encore aujourd'hui un marchand de couleurs mais il y a bien longtemps que les peintres n'y viennent plus. Après le père Tanguy, la boutique fut occupée par une blanchisseuse, une marchande à la toilette et une modiste. Aujourd'hui, on n'y vend plus que du Ripolin et des articles de ménage.*

branlant la tête, s'exclama : « Sincèrement vous faites une peinture de fou. »

Si Tanguy avait pour Cézanne la plus respectueuse et la plus fervente des amitiés, il éprouvait à l'endroit de Van Gogh des sentiments qui n'étaient pas moins vifs. Lorsque Van Gogh, à son retour de Provence, en 1890, se tua d'un coup de revolver à Auvers-sur-Oise, Tanguy le pleura comme s'il eût été son propre fils.

Octave Mirbeau a raconté la visite qu'il rendit au père Tanguy après la mort de Van Gogh. « Ah ! le pauvre Vincent ! se lamentait Tanguy. Quel malheur, monsieur Mirbeau ! Quel grand malheur ! Un pareil génie ! Et si bon garçon ! Tenez, je vais encore vous en montrer de ses chefs-d'œuvre ! » Le père Tanguy alla chercher des Van Gogh dans son arrière-boutique. Il revint avec quatre ou cinq toiles sur les bras et deux dans chaque main, dit Mirbeau, puis il les disposa amoureusement contre le dossier des chaises. Tout en cherchant pour les toiles le jour favorable, il continuait à gémir : « Le pauvre Vincent ! C'en est-il des chefs-d'œuvre, oui ou non ? Et il en a ! et il en a ! Et c'est si beau, voyez-vous, que quand je les regarde, ça me donne un coup dans la poitrine... Faut-il qu'un homme pareil soit mort ? Est-ce juste, voyons ?... Le pauvre Vincent ! Je parie que vous ne connaissez pas son *Pot de glaïeuls*. C'est un des derniers tableaux qu'il a faits. *U-ne mer-veil-le !* Il faut que je vous le montre ! Les fleurs, voyez-vous, personne n'a senti ça comme lui. Il sentait tout... » Et le père Tanguy traçait dans l'air, avec son doigt, un rond isolateur, comme font les peintres : « Tenez, ce ciel-là ! cet arbre-là ! Ça y est-il ? Et tout ça, et tout ça ! quelle couleur, quel mouvement ! »

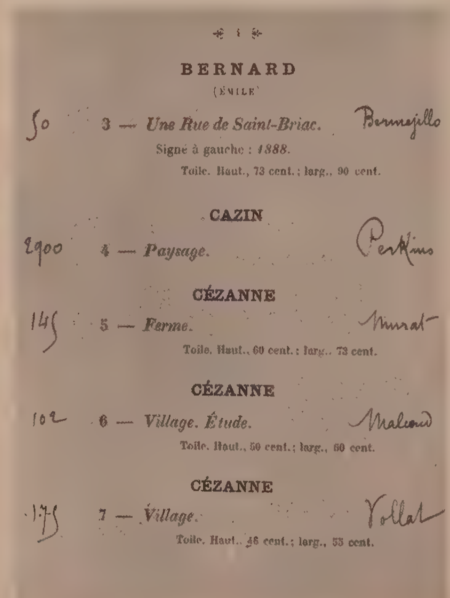
De temps à autre, un amateur achetait une toile dans la boutique de la rue Clauzel. Mais les méthodes commerciales du père Tanguy ne ressemblaient guère à celles des marchands spéculateurs. Pour ses Cézanne, il avait établi un prix fixe : cent francs les grandes toiles, quarante francs les petites. On connaît aussi cette anecdote. Un jour qu'un amateur lui demandait le prix d'un Van Gogh : « Attendez ! » répondit-il, et il alla consulter un carnet. « Eh bien ! cela fera 48 francs. » — « 48 francs s'exclama l'amateur. Drôle de chiffre ! Pourquoi pas 50 ou 40 ? » — « Eh ! répondit Tanguy, c'est que 48 francs, c'est tout ce que me devait encore le pauvre Vincent quand il est mort. »

Non, le père Tanguy n'avait rien d'un spéculateur. « Comme il aimait les tableaux qu'il était obligé de vendre ! a écrit Dom Verkade. Souvent il était désespéré de voir une si belle toile quitter encore sa boutique. » Il en est une, de ces toiles, dont il ne voulut pourtant jamais se séparer : son portrait, par Van Gogh (cette toile se trouve aujourd'hui au musée Rodin, à Paris). « Quand on la lui marchandait, raconte Ambroise Vollard, le père Tanguy en demandait froidement cinq cents francs ». Cela afin de décourager à tout jamais les amateurs éventuels !

A entendre ainsi le négoce des œuvres d'art, le père Tanguy ne rencontra jamais sur sa route la fortune, ni même l'aisance. Jusqu'à la fin de sa vie, réduisant ses

*Nous présentons ici pour la première fois le catalogue de la vente Tanguy. Le seul exemplaire connu de ce document est conservé chez le successeur du commissaire-priseur qui dirigea les enchères le 2 juin 1894. Les prix atteints figurent en marge avec les noms des acheteurs. On remarquera qu'une toile de Cazin, peintre d'histoire et de paysage dont on admirait à l'époque « la mélancolie prenante des crépuscules » se vendit environ vingt fois plus cher que le paysage de Cézanne, acheté par Ambroise Vollard, que nous reproduisons ci-dessous :* Village *(46 × 55 cm).*





BERNARD
(ÉMILE)

50 — 3 — *Une Rue de Saint-Briac.* — Bernejillo
Signé à gauche : *1888.*
Toile. Haut., 73 cent. ; larg., 90 cent.

CAZIN

2900 — 4 — *Paysage.* — Perkins

CÉZANNE

145 — 5 — *Ferme.* — Murat
Toile. Haut., 60 cent. ; larg., 73 cent.

CÉZANNE

102 — 6 — *Village. Étude.* — Malcud
Toile. Haut., 50 cent. ; larg., 60 cent.

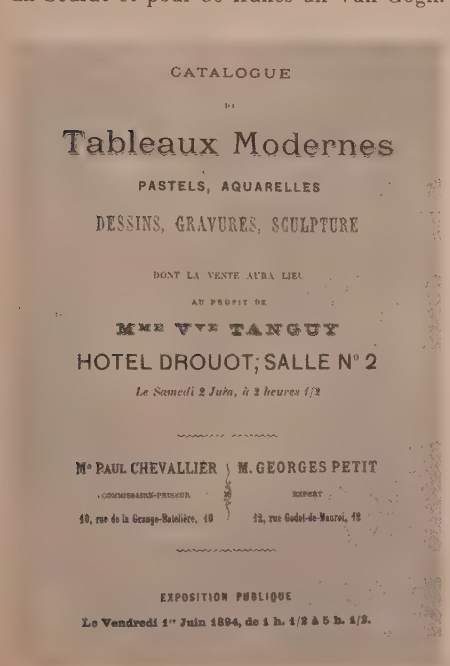
CÉZANNE

175 — 7 — *Village.* — Vollat
Toile. Haut., 46 cent. ; larg., 55 cent.

besoins au strict nécessaire, il vécut on ne peut plus chichement. Le sort lui réservait un dernier coup : le père Tanguy, en 1894, devait mourir d'un cancer à l'estomac, après avoir souffert d'atroces douleurs. On l'avait transporté à l'hôpital, mais il voulut, lorsqu'il sentit sa fin proche, qu'on le ramenât rue Clauzel. « Je veux mourir chez moi, près de ma femme, au milieu de mes toiles. » Un soir, il fit à sa femme de dernières recommandations : « Quand je ne vais plus être là, la vie ne sera pas commode pour toi. Nous n'avons rien que les toiles. Il te faudra les vendre... » C'était un adieu. Le père Tanguy mourut le lendemain matin, 6 février.

La mère Tanguy suivit les conseils de son mari, et décida de faire quelque argent avec les toiles qui restaient dans la boutique. La vente eut lieu à l'hôtel Drouot le 2 juin 1894. Elle rapporta 14 621 francs, une assez jolie somme en soi et surtout pour les pauvres gens que toute leur vie avaient été les Tanguy (plus de deux millions et demi en francs de notre monnaie), mais somme bien dérisoire quand on songe aux chefs-d'œuvre qui furent dispersés ce jour-là. La seule cote honorable fut obtenue par un Monet, une vue de Bordighera, qui atteignit trois mille francs. Six Cézanne (cinq furent adjugés à Vollard, un à Victor Chocquet) totalisèrent 902 francs ; leurs cotes respectives oscillèrent entre 95 et 215 francs (le plus drôle est que le commissaire-priseur félicita Vollard pour le « cran » qu'il avait montré en poussant ainsi les enchères). Six Gauguin ne firent pas, en moyenne, cent francs chacun. Les Guillaumin cotèrent entre 80 et 160 fr. Pissarro se haussa jusqu'à plus de quatre cents francs. Mais on adjugea pour 50 francs un Seurat et pour 30 francs un Van Gogh.

*Cette photographie du « Franc Buveur » date de l'époque où il était un des lieux de rendez-vous des amis du père Tanguy (voir légende page 16). (Collection Bibliothèque Nationale, Paris).*



CATALOGUE

DE

Tableaux Modernes

PASTELS, AQUARELLES

DESSINS, GRAVURES, SCULPTURE

DONT LA VENTE AURA LIEU

AU PROFIT DE

Mme Vve TANGUY

HOTEL DROUOT; SALLE N° 2

*Le Samedi 2 Juin, à 2 heures 1/2*

| | |
|---|---|
| Me PAUL CHEVALLIER | M. GEORGES PETIT |
| COMMISSAIRE-PRISEUR | EXPERT |
| 10, rue de la Grange-Batelière, 10 | 12, rue Godot-de-Mauroi, 12 |

EXPOSITION PUBLIQUE

Le Vendredi 1er Juin 1894, de 1 h. 1/2 à 5 h. 1/2.

Le père Tanguy eût été sans doute profondément ulcéré de voir les cotes ainsi obtenues par *ses* peintres. Leur victoire, si chèrement ambitionnée, n'était pas encore pour le lendemain, se serait-il dit. Elle était pourtant bien plus proche qu'il n'aurait jamais osé le penser. A un an de là se tiendrait chez Ambroise Vollard l'exposition Cézanne, et en 1899, à la vente Chocquet, la toile de Cézanne que ce collectionneur avait payée 170 francs à la vente Tanguy *(Le Pont de Mennecy)* serait adjugée 2200 francs. Les prix, dès lors, ne cesseraient de monter, ceux de Cézanne comme ceux de tous les peintres du père Tanguy.

S'il ne s'était pas enrichi le père Tanguy avait du moins écrit une belle page de l'histoire de l'art français. *H. P.*

### Si vous voulez en savoir davantage

*On ne trouve en librairie qu'une mince brochure sur le père Tanguy, par Alain Le Goaziou (Ed. Floury, Paris, 1951). A la mort du père Tanguy, Octave Mirbeau publia dans* L'Echo de Paris *un article vibrant, qui fut par la suite recueilli dans* Des Artistes, *Tome I (Flammarion, Paris, 1922). Emile Bernard, de son côté, publia dans le* Mercure de France *du 16 décembre 1908, une étude sur Tanguy. Enfin, la physionomie du marchand de la rue Clauzel a été souvent évoquée par les contemporains dans leurs souvenirs, notamment par Ambroise Vollard, Maurice Denis, Dom Verkade, Francis Jourdain, etc...*

# Le nouvel « Atelier » de Braque

PAR JOHN RICHARDSON

*Cette grande toile en voie d'achèvement montre les nouvelles recherches du maître dans le domaine de la couleur*

Comme les autres grands artistes du XXe siècle, Braque a abordé de bien des façons différentes le problème de la couleur. Ses premières œuvres étaient relativement sombres ; puis Matisse et Derain lui montrèrent les possibilités de la couleur pure et, pour un court moment, il se rangea parmi les Fauves (1906-1907). Mais ceux-ci s'intéressaient surtout au problème de la lumière ; ils étaient aussi préoccupés par la décoration. Braque, lui, voulait traduire en même temps que la lumière, l'espace et la forme. Il en vint à penser que « la couleur pourrait donner des sensations qui troublent un peu l'espace », si bien qu'il abandonna petit à petit les teintes brillantes, d'abord au profit des verts et des ocres, et finalement (en 1910) pour les gris et les tons neutres du cubisme. Un peu plus tard — tandis qu'il travaillait à ses premiers papiers collés — Braque fit l'importante découverte « que la couleur agit indépendamment de la forme ». Elle devint ainsi pour lui un élément indépendant, « abstrait » même, et il se sentit autorisé à l'utiliser, à son gré, « en dehors de l'objet », sans s'assujettir davantage aux exigences figuratives. Braque n'a jamais cessé de tirer parti de cette découverte et il a inscrit ses harmonies colorées en bien des registres différents pour satisfaire à des besoins très différents : soit parce qu'il aimait telle combinaison particulière de couleurs, soit comme un élément descriptif ou décoratif, soit pour créer le volume, etc. Mais il a toujours combiné ses thèmes colorés avec des variations dans la texture, l'opacité ou la transparence et il a tellement intégré la couleur dans l'ensemble du tableau qu'il est impossible de considérer celle-ci comme un élément en soi. Je ne veux pas dire pourtant qu'il y ait quelque chose de méthodique dans la conception que Braque s'est faite de la couleur, comme c'était le cas pour Matisse. Au contraire, le sentiment exquis qu'il a des accords, des rapports et des harmonies, est toujours personnel et intuitif.



*Ce petit croquis au crayon qui date de l'été 1951 est le premier projet de Georges Braque pour les vitraux de Varengeville (28 × 15 cm).*



*A la même époque Braque exécuta une gouache en couleurs qui représente aussi le motif du vitrail central, Saint Dominique (50 × 29 cm).*

La magistrale série de ses tableaux d'après-guerre : *Ateliers I-VI* (1949-1952), traduit une fois de plus une modification significative de son attitude à l'égard de la couleur. Ainsi, après avoir peint des toiles assez éclatantes comme les *Terrasses* en 1948, il n'usa plus soudain que d'une gamme de gris, de bruns, de chamois, et, de noir (« très riche comme couleur », dit-il) se détachant sur des fonds noirs qui contribuaient à créer l'illusion de la profondeur. Ce renoncement n'était en rien concerté ou théorique, ce qui serait contraire au caractère de Braque. La principale raison de ce choix était que les problèmes qui le préoccupaient — et qui avaient trait surtout à la représentation de l'espace — étaient d'une complexité telle que « la couleur aurait été une distraction ». C'est ce que lui-même et Picasso avaient déjà ressenti trente ans auparavant. Une autre raison était, comme il l'a lui-même remarqué, qu'« il y avait une note sourde dans la lumière de son atelier ». Mais depuis dix-huit mois, les couleurs que Braque avait exclues de sa palette en 1949 sont revenues plus brillantes et plus fortes que jamais. Ce changement d'attitude s'est manifesté pendant l'exécution de trois vitraux pour l'église de Varengeville.

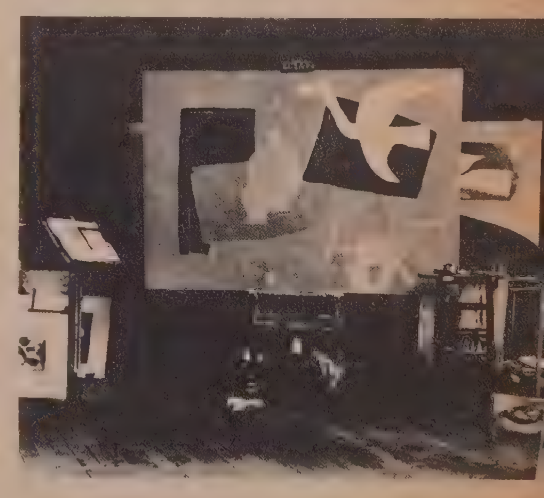
En 1951, Braque, comme il en a l'habitude, passa les mois d'été dans sa maison de Varengeville en Normandie. C'est pendant ce séjour que le curé du lieu, l'abbé Lecocq, lui demanda de l'aider à choisir les motifs des verrières qu'il voulait installer dans la nouvelle chapelle de la paroisse. L'abbé espérait en fait que Braque proposerait de dessiner lui-même les maquettes de ces vitraux. Tel était aussi le secret désir du père Couturier qui se trouvait mêlé à cette amicale conspiration. Avec sa bonne grâce habituelle, le peintre accéda bientôt aux vœux des deux ecclésiastiques. Avant son départ de Varengeville, il avait étudié les conditions du problème et exécuté un croquis au crayon puis une

*Ce croquis au crayon rehaussé de couleurs (11,5×18 cm) constitue le point de départ de la grande toile* L'Atelier *que nous reproduisons en couleurs pages 24-25. On trouve déjà dans ce dessin, exécuté en 1953 sur une page de carnet, la composition générale du tableau.*

gouache en couleurs (voir page 20). Deux ans passèrent pendant lesquels l'affaire sembla sombrer dans l'oubli ; Braque consacra plusieurs mois à une autre entreprise décorative, le plafond du Louvre. Ce n'est qu'à l'automne de 1953 qu'il se remit à travailler aux vitraux. Et ce ne fut encore qu'au bout d'un ou deux mois qu'il commença à s'attaquer au verre. Comme à son habitude, Braque préférait réfléchir lentement et profondément au projet, attendant, comme il le dit, que l'image finale se fût révélée. A l'époque, d'ailleurs, il n'était pas en bonne santé et ses contacts avec le verrier Bony eurent lieu d'abord par le truchement du peintre Bazaine qui lui amenait les échantillons de verre. Enfin, dans les derniers mois de 1953, le projet de Braque « cristallisa », si bien que Bony fut en mesure de préparer les panneaux ; la cuisson et l'insertion dans les plombs furent terminés en deux mois sous la direction attentive du peintre et, en août 1954, on inaugura les trois verrières, auxquelles Braque a l'intention d'ajouter plus tard deux autres plus petites.

Pour un travail de cet ordre, plus d'un artiste s'est contenté d'interpréter une de ses toiles en termes de vitrail, comme Rouault l'a fait à Assy ; d'autres, comme Léger à Audincourt, ont tenté d'utiliser à des fins expérimentales un matériau nouveau pour eux. Il n'en a pas été ainsi pour Braque qui aborde toujours les problèmes techniques avec la rigueur d'un artisan consciencieux et qui voulut prendre en considération les qualités spécifiques du verre et les limitations qu'impose son travail. Ces verrières ne comportent pas simplement d'admirables motifs, elles tirent aussi le maximum des possibilités offertes par un métier ancestral, tout en représentant une mise en œuvre entièrement nouvelle du matériau. Elles manifestent enfin cet accord parfait entre le contenu, la couleur « abstraite » et la matière qui caractérise presque tout ce qu'il y a de meilleur dans l'œuvre de Braque et qui donne la mesure de son pouvoir de concentration (voir page ci-contre).

L'élément le plus remarquable des vitraux de Varengeville, ce sont les verticales bleu foncé très accentuées dans la robe de Saint Dominique ; leur forme analogue à un « H » structure la composition. [Ailleurs, par exemple dans *La Terrasse* (1950, collection Hänggi, Bâle) ou *Le Billard* (1944-1952, collection Gelman, Mexico) Braque a employé le même procédé pour équilibrer sa composition dans l'espace]. Les surfaces bleues et rouges qui composent les deux fenêtres non figuratives (semblables mais non identiques) flanquant le



*Une photo de* L'Atelier *prise fin 1954, après que Braque eût travaillé deux ans à la toile.*



*La chapelle de Varengeville. On voit au fond les trois vitraux de Braque. Page ci-contre, le vitrail central, représentant Saint Dominique, et une des deux verrières qui l'encadrent. Pages 24-25* l'Atelier, *photographié en mars 1955 alors que Braque y travaillait encore (130 × 195 cm.)*

Saint Dominique répondent aux verticales dominantes de la verrière centrale. Leurs formes de poignards effilés établissent un contraste rythmique saisissant avec la corde qui les entoure de son motif.

Le monogramme assez sommairement tracé au bas de chacune des verrières latérales peut se lire comme formé des lettres BVM, mais, bien entendu, Braque s'est gardé de tout traitement iconographique ou symbolique de son sujet religieux pour inventer au contraire des images décoratives, spontanées, dont la simplicité s'adapte parfaitement au thème, et qui ne sont ni plus ni moins que ce que l'œil y voit.

Comme je l'ai déjà dit, ces vitraux sont décoratifs, mais ils sont beaucoup plus que des expériences intéressantes tentées par un grand peintre dans le domaine des arts appliqués. Ils ont joué un rôle capital dans ce qui me paraît être l'apogée de l'œuvre de Braque. L'intérêt qu'il porte aux propriétés lumineuses de la couleur ainsi qu'à la simplification et à l'accentuation des formes qu'exige le vitrail, l'a conduit à un changement décisif dans l'orientation nouvelle de sa peinture. Divers tableaux témoignent de cette évolution ; mais l'exemple le plus frappant nous est fourni par un *Atelier* qui n'est pas encore achevé ni numéroté. C'est une toile brillamment colorée, la plus significative sans doute que Braque ait peinte depuis 25 ans. La virtuosité technique, l'imagination visuelle, l'originalité et la vigueur de la composition en font une des œuvres importantes de la peinture contemporaine (voir pages 24-25).

Cette toile lumineuse diffère entièrement, tant par ses couleurs que par sa conception, des tableaux sombres qui l'ont précédée, tout en demeurant fidèle au thème initial de la série. Braque la commença en 1954, peu après l'achèvement des vitraux de Varengeville. Il partit d'un petit croquis rehaussé de couleurs qu'il fit dans un de ses cahiers (voir page 21) et qui donnait déjà la composition du tableau. Braque apprêta ensuite sa toile, selon son habitude, en y passant une couche de couleur grisâtre (et non pas noire comme dans les autres *Ateliers*), et dès février 1954, il avait indiqué sommairement les éléments fondamentaux en suivant d'assez près les lignes du croquis préliminaire. Pendant tout le printemps et le début de l'été, il continua à y travailler tant à Paris qu'à Varengeville, si bien que peu à peu la composition s'anima, s'enrichit. Une nature morte extrêmement complexe surgit le long du bord inférieur de la toile, des rideaux peints de façon très accentuée apparurent derrière le vase ; au centre, un enchevêtrement savant de formes plus ou moins géométriques se mit à remplir l'arrière-plan ; des triangles blancs sans signification réaliste et disposés arbitrairement furent ensuite ajoutés pour équilibrer, sans doute, le mouvement, très marqué vers la gauche, de l'oiseau blanc ; sur le fond gris, en dessous de l'oiseau, une autre nature morte prit corps, enveloppée d'une aura pointilliste rose et verte, et certaines surfaces furent couvertes d'un réseau de lignes provisoires tracées à la craie blanche. Mais la structure essentielle de l'œuvre, si l'on excepte le premier plan, n'a pas subi de changement radical, bien que l'orchestration des couleurs ait pris plus d'éclat à chaque coup de pinceau.

Ce tableau demeure une composition d'une hardiesse et d'une puissance étonnantes, dominée par l'oiseau, et par les deux formes rouges encadrant une forme jaune, en un ensemble qui s'articule presque comme les panneaux d'un paravent. Le

*(Suite page 39)*

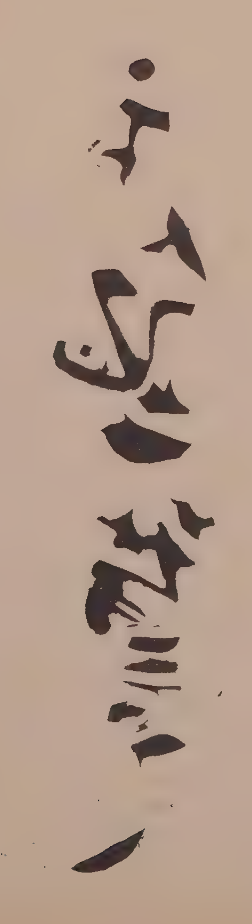






# *Tobey, mystique errant*

PAR JANET FLANNER





*Ci-contre* Série méditative nº 9. *Tempera 44 × 29 cm. 1954. Sur cette page, trois récents dessins à la gouache de Mark Tobey.*

## *Ce peintre américain a trouvé dans ses contacts avec l'Orient le secret de « l'écriture blanche »*

Dans les milieux artistiques, on parle à l'heure actuelle de l'« écriture blanche » de Mark Tobey, un peu comme si celui-ci était un écrivain et non un peintre. Il est de fait que cette calligraphie est un élément essentiel de sa biographie artistique. Grâce à cette écriture, il a pu arriver à se rendre maître de la perspective, dont le sens profond réside pour lui dans le microcosme de couleurs et de formes plastiques qui constituent l'arrière-plan mystique de son œuvre. Le mysticisme se retrouve d'ailleurs à l'arrière-plan de sa longue et intéressante existence, dont on peut dire qu'elle a un caractère curieusement non américain.

Nous autres Américains, qui avons quitté l'Europe pour fonder une nation d'« exportés », avons dû par la suite importer les idées esthétiques et intellectuelles laissées derrière nous, tout comme on revient chercher des livres ou des tableaux que dans sa hâte de partir on a oublié d'emporter. Dans le domaine esthétique tout particulièrement, nous n'avons cessé de faire des emprunts à l'Europe. C'est ainsi qu'en peinture notre art contemporain dérive de l'Ecole de Paris, dominée par l'Espagnol Picasso, et du groupe allemand « Blaue Reiter » dont les animateurs furent le Suisse Paul Klee et le Russe Kandinsky.

Curieuse exception, Tobey est demeuré étranger à ces tendances spécifiquement européennes. Les influences déterminantes de sa carrière sont venues de plus loin, de l'Orient : ce sont la philosophie persane et le trait de pinceau chinois.

A la fin de la première guerre mondiale, il gagnait péniblement sa vie en faisant des travaux d'art appliqué à New York ; il avait vingt-huit ans, il était robuste, beau et portait déjà une barbe qui le faisait ressembler à un portrait du Titien. Aux yeux du monde civilisé tout entier, la guerre qui venait de s'achever semblait le comble de l'horreur, le pouvoir qu'a le génie inventif de l'homme pour détruire d'autres hommes paraissait avoir atteint son expression suprême. En réaction profonde d'hostilité à ces aspects de la civilisation chrétienne et occidentale, Tobey se tourna vers une philosophie persane moderne, le système Bahai qui se propageait rapidement dans le Nouveau Monde, depuis longtemps affaibli par le morcellement de la foi protestante en une multitude de sectes. La doctrine Bahai est une religion qui dans sa générosité mystique proclame l'unité pacifique de toute l'humanité. Son mysticisme dérivé de croyances orientales anciennes, met l'accent sur l'harmonie sacrée qui règne entre les hommes et la nature entière. Le jeune artiste, encore tâtonnant, fut éclairé par cette révélation de l'antique dualité de l'âme et des sens. Quand Tobey abandonna ses travaux alimentaires pour l'art auquel il allait consacrer sa vie, il y apporta cet esprit contemplatif qui devait donner à son œuvre son sens secret.

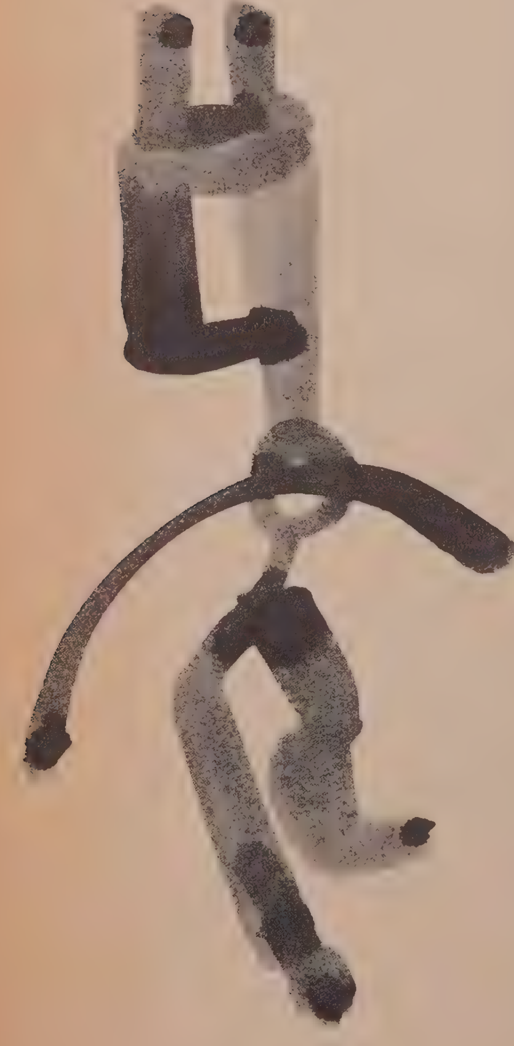
C'est alors qu'en 1922 il quitta New York pour aller vers l'Ouest et enseigner à la Cornish Art School, récemment fondée à Seattle, port de la côte nord du Pacifique, où se manifestaient timidement des influences venues de la Chine et du Japon. Grâce aux petites colonies chinoises et japonaises qui, dans les rues du quartier oriental se livraient à leurs commerces variés, certains aspects de la civilisation de ces pays apparaissaient — encore que sous une forme dégradée. Ils se laissaient deviner dans les gravures japonaises de pacotille, aux coloris grossiers, ou dans les plus nobles et plus coûteux « Portraits d'Ancêtres » chinois du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècle, qu'on pouvait encore se procurer à l'époque. On découvrait dans ces œuvres un art ancien et raffiné, où, grâce à une technique depuis longtemps maîtrisée, la ligne l'emporte sur la masse et semble même l'éliminer. Tobey fut extrêmement frappé par le coup de pinceau asiatique qui permettait ce graphisme intellectuel et subtil. Il se mit à l'étudier avec un artiste chinois ami établi dans cette ville, Teng Kwei.

Dix ans plus tard, alors que Tobey enseignait à la fameuse école de Dartington Hall en Angleterre, il fut envoyé en voyage d'étude au Japon et en Chine, où ce même ami lui servit de guide. C'est à son retour de Chine, lorsqu'il regagna Dartington Hall, vieux château majestueux au cœur de la luxuriante campagne du Devonshire, si typiquement anglaise, que Tobey, ce mystique américain, un pinceau chinois à la main et l'esprit plein d'une philosophie orientale, se mit à peindre ses œuvres de « calligraphie en blanc ».

Pour exprimer l'aspect et surtout la signification de ces tableaux extraordinaires, on ne saurait trouver de mots mieux appropriés que ceux-là mêmes dont se sert Tobey pour les titrer : *Formes cristallines*, *Hors de l'espace*, *Nuit qui se lève* sont des titres empruntés aux manifestations naturelles pour désigner des toiles qui veulent représenter ces manifestations mêmes.

Sur un fond composé de petites touches de couleur, reliées les unes aux autres, rehaussées par des modulations d'harmonies intenses et mises en valeur par les rapports entre les formes, il a surimposé ce qu'on a appelé son « écriture en blanc » — le terme n'est pas de lui — ; c'est là l'élément final de la composition et son dernier contact pour chaque tableau avec la forme et la perspective. Cette écriture en blanc est composée, dirait-on, de petits graphismes qui forment des motifs et des contours et constituent l'affirmation personnelle et mystérieuse de sa méditation intérieure, dont le seul moyen d'expression est pour lui la peinture.

Ce qu'il veut peindre, c'est un équilibre entre l'espace et la matière. Il cherche à l'obtenir en posant les couleurs selon des rythmes de constellation et aussi grâce à ces petits éléments microscopiques. Il traite ainsi la forme comme intégrée au mouvement, l'espace comme condition de l'équilibre extérieur de la vie humaine. Les tableaux de Tobey sont le fruit de ses contemplations secrètes et personnelles, qu'il communique au moyen de la couleur, du rythme et du dessin, donnant ainsi une expression plastique communicable

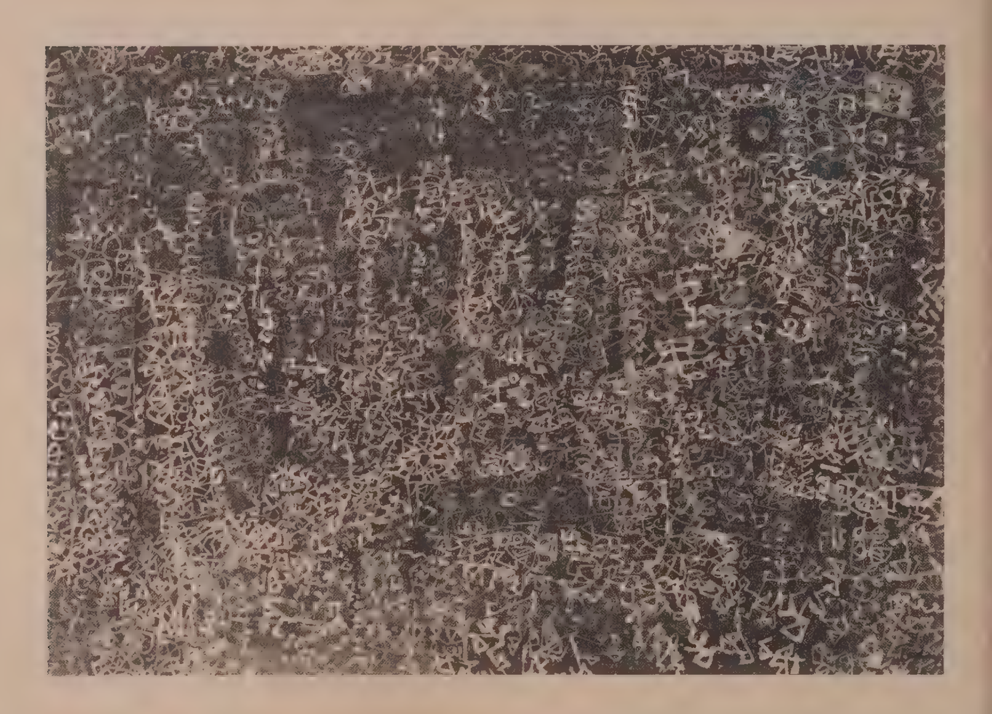


*Mark Tobey lors d'un récent séjour à Paris*


TOUT POUR OFFRIR
HOTEL
7465 AT75

*Ci-contre* Canal of cultures. *Aquarelle 49×64,5 cm. 1950. Collection Mrs J. B. Kizer. Au-dessous,* Nuit qui s'éveille. *Tempera 49 × 67 cm. 1949. Collection Edward W. Root. Au bas de la page* Cinq danseurs. *Tempera 61 × 47,5 cm. 1947. Page ci-contre, deux dessins à la gouache.*







à son expérience intime. Bien qu'elle participe d'une des formes de l'expression plastique contemporaine en Occident, son œuvre demeure inspirée par un mysticisme oriental. L'harmonie qu'elle représente entre les civilisations de l'Occident et de l'Orient résulte sans doute des circonstances de sa vie.

Tobey peint dans un grand état de tension et souvent au terme d'une longue attente, car le tableau se compose tout d'abord parfaitement achevé dans son esprit et l'exécution n'en vient qu'après. Les titres de ses tableaux ont une importance fondamentale. La plus grande toile qu'il ait peinte jusqu'ici *Le bord du mois d'août*, naquit de la poésie de l'expression même et fut conçue comme la représentation d'un changement de saison, du passage du temps à un moment précis et déterminé. Elle est exécutée en un coloris chaud et éclatant, et l'imagination du peintre y saisit l'apparition d'un nouveau mois, celui des moissons. La toile ne fut peinte que dix ans après qu'il l'eut vue pour la première fois, complètement achevée, dans son esprit.

C'est seulement vers le milieu de sa vie que Tobey atteignit à une certaine notoriété en Amérique. Aujourd'hui, ses œuvres figurent au Metropolitan Museum et au Museum of Modern Art de New York, aux Musées de Brooklyn, Seattle, San Francisco et au Chicago Art Institute. La première exposition parisienne consacrée exclusivement à ses tableaux s'est tenue ce printemps dans une galerie de Montparnasse. Cette même exposition a été présentée à Londres un peu plus tard par l'Institut d'Art Contemporain. Pendant l'hiver, plusieurs de ses toiles ont été exposées à Paris avec des œuvres « tachistes ». Lui-même fut surpris d'entendre déclarer aux artistes de ce groupe qu'ils avaient subi son influence, car il ne se considère pas comme un peintre abstrait. On a vu également quatre de ses toiles à la grande exposition américaine du Musée d'Art Moderne de Paris. Tobey est, parmi les peintres américains, celui qui a suscité le plus d'intérêt pendant ces dernières années en Europe, où bien des gens le considèrent comme un maître.

Son séjour à Dartington Hall en Angleterre fit pénétrer de façon inattendue dans sa vie une autre influence étrangère importante. Il était venu là en principe pour six mois, en 1930, au début de la crise économique américaine, qui laissa non seulement des millionnaires sans argent mais des artistes sans pain. Il y resta sept ans, et ce long séjour marqua une étape importante dans la formation si particulière de cet Américain. Dartington Hall était le lieu d'une des expériences éducatives les plus remarquables de cette époque. Inspirée par des idées de progrès social, elle se poursuivait dans un noble monument ancien doté d'une gigantesque salle à manger, d'une lice de tournoi encore intacte et d'ifs vénérables poussant dans un immense parc. Cette école avait pour but de réunir des travailleurs et des intellectuels en une communauté idéale et elle représenta une tentative hardie pour mettre en pratique la philosophie moderne de l'existence. Les classes allaient du jardin d'enfants à la préparation à Oxford et à Cambridge. Ce fut entre les deux guerres, comme l'abbaye de Pontigny, un terrain de rencontre entre intellectuels. Le sinologue Arthur Waley y séjourna pendant qu'il traduisait en anglais l'admirable roman japonais du XII$^{e}$ siècle « La Princesse Gengi ». Les danseurs indiens Shankar et le Ballet Joos y vinrent souvent résider et travailler. C'était un foyer d'internationalisme pour les élites. Ce séjour fut le plus long que Tobey fit hors de son pays natal. Il avait auparavant passé un hiver en France, en 1925, à peindre aux environs de Chartres, après un voyage au Proche-Orient, en Grèce et à Constantinople. Ces sept années d'Angleterre exercèrent sur lui une influence poétique et pastorale après le « Sturm und Drang » de la vie urbaine en Amérique.

Tobey est né dans le Wisconsin en 1890 « un an après la mort de Van Gogh, dont je n'entendis parler qu'un quart de siècle plus tard. ». Il dit qu'il a eu une enfance merveilleuse : la nature, pas de culture, peu de livres et le mot d'art absent de son vocabulaire. Il vivait alors dans le village de Trempleau, fondé par un des premiers groupes d'explorateurs français sur le Mississippi, à l'emplacement de leur base de départ. Ce village comptait six cents âmes et un bar, que les habitants considéraient comme un mal nécessaire. En hiver, lorsque la température tombait à moins 40, il patinait sur le fleuve gelé ; il pêchait et nageait en été. Dès le printemps, de petits vapeurs à roue faisaient escale dans la baie de Trempleau, mystérieusement bordée de lotus égyptiens jaunes, qui donnaient une flore exotique à cette région septentrionale. Son enfance eut une allure très « jeune Amérique » telle qu'on l'imagine d'après « Tom Sawyer » de Mark Twain, ou « Le Dernier des Mohicans » de Fenimore Cooper.



Les Indiens avaient habité la région et employé la pierre rouge de l'endroit pour y tailler les calumets de paix qu'ils fumaient solennellement dans leurs assemblées. Le père de Tobey, un entrepreneur aux mains habiles, sculptait pour son fils dans cette pierre colorée des animaux variés, écureuils ou castors. Les collines boisées qui dominaient la baie de Trempleau et ses bateaux à vapeur étaient creusées de grottes, où le jeune garçon grimpait et d'où il pouvait voir, étendue à ses pieds, une pléiade de lacs, dont la chaîne brillait au milieu du pays sauvage. Lorsqu'il eut seize ans sa famille alla habiter une ville industrielle près de Chicago. Tobey se mit alors à gagner sa vie, de façons diverses mais manquant tout autant d'agrément : il dut travailler dans une usine métallurgique et, plus tard, à Chicago, dessiner pour un dollar par semaine des visages de jolies femmes destinés au catalogue d'un magasin de vêtements ; le samedi après-midi il était libre et allait à une classe d'aquarelle à l'Institut d'Art, où tout d'abord il n'apprit rien car il dit de lui-même qu'il n'apprend que lentement et par osmose.

Un jour, Tobey fut enthousiasmé par une exposition du flamboyant peintre académique espagnol Zuloaga, à qui il garde une grande reconnaissance. Un nouvel univers s'ouvrit alors à lui. Avec l'appétit sans discernement et la facilité d'assimilation de la jeunesse, il se jeta avidement sur Rembrandt, Raphaël, Dostoïevsky, Archibatcheff, Gorki, Tintoret, El Greco, qui furent les premiers maîtres de son œil d'artiste et de son jeune cerveau. Il se rendit à New York, où il exécuta des dessins de mode fort bien rétribués, s'installa à Washington Square, le quartier des peintres, et se mit à dessiner de remarquables portraits à la sanguine, au fusain et au crayon, ces derniers aussi fins que s'ils étaient exécutés à la pointe d'argent. La plupart de ses œuvres de jeunesse sont perdues aujourd'hui, bien qu'elles aient été présentées à l'époque à la Knoedler Gallery, dans une exposition où figuraient les portraits de Mary Garden, qui était devenue sa protectrice, de Jacques Copeau et d'un gouverneur de l'Etat de New York dont le nom est oublié. Sa carrière artistique avait commencé.

Il a passé une grande partie de sa vie à enseigner ce qu'il jugeait important d'enseigner aux autres. L'enseignement l'obligeait aux définitions précises. Il dit être arrivé à la conviction que les lois de l'espace et de la vision en peinture correspondent aux lois de l'espace et du temps dans la vie : le trajet du regard qui contemple un tableau est de même nature que le trajet parcouru par un homme qui se déplace dans l'espace et s'en rend compte, et qui, lorsqu'il regarde un tableau, se rend compte de son côté qu'il parcourt le même trajet dans l'espace que celui que l'artiste a enregistré sur la toile.



Pour Tobey, c'est la ligne et non la masse qui compte dans un tableau ; et cela l'a conduit à cette forme d'écriture animée que représente son « écriture en blanc ». Ce qui l'a intéressé surtout dans le trait de pinceau chinois c'est qu'il donne à l'œuvre des lignes jaillissantes, à l'opposé du groupement architectonique des masses, de ce qu'on appelle la « construction » d'un tableau, à laquelle s'attachait trop exclusivement l'œil occidental contemporain. Il pense qu'un tableau est construit sur des lignes, des arêtes, que ce qui compte, par exemple, sur le plan pictural, dans deux murs qui se rencontrent, est la ligne sans épaisseur qu'ils ont désormais en commun. Pour lui, la peinture n'est pas une profession ni une carrière, mais une partie intégrante de la vie affective, quelque chose comme l'amour chez ceux qui ne peignent pas. **J. F.**

**Si vous voulez en savoir davantage**

*L'étude que vous venez de lire est à notre connaissance la plus complète à ce jour.*



# Ils vivaient à Tlatilco

PAR IGNACIO BERNAL

*De très anciennes figurines de terre cuite révèlent la première civilisation du Mexique*

◄ *Cette figurine de terre cuite aux yeux bridés et aux grosses cuisses est caractéristique de l'art de la région de Tlatilco. Hauteur : 10 cm.*

Les manuels d'histoire dite « universelle » que ceux d'entre nous qui ont aujourd'hui cinquante ans pratiquaient dans leur adolescence ne remontaient pas au-delà de l'Egypte dynastique, sur laquelle Hérodote fournissait d'ailleurs la plupart des données. Quelques mots sur l'âge de la pierre et on passait à la Grèce. Magdaléniens ou Sumériens, l'Inde de Mohenjo Daro, la Chine préhistorique et toutes les Amériques précolombiennes n'existaient pas. Nous ne les trouvons que dans les manuels plus récents.

Pour le Mexique, tout récemment encore, les historiens les plus savants remontaient bien jusqu'aux Toltèques dont l'histoire est assez obscure ; mais, surtout en Europe, les connaissances commençaient avec les annales des Aztèques, c'est-à-dire vers le XIII[e] siècle.

Plus fameux que les autres, ces Aztèques ne représentent pourtant que la façade de l'histoire ancienne du Mexique. Façade brillante, certes, guerrière et religieuse, cruelle et mystique, mais derrière laquelle, comme pour l'Egypte, se cache un long passé. Un passé de millénaires, tout à fait oubliés déjà, lorsque l'Espagne ouvre l'Amérique à l'Europe, mais à travers lesquels cependant bien des peuples, bien des civilisations se sont succédé, qui ont péri victimes de leurs propres folies ou anéantis par d'inévitables barbares.

Ce n'est que récemment que l'archéologie commença à percer un peu la nébuleuse. Quelques groupes humains, quelques ruines se profilent lentement ; des styles d'art, seuls témoignages de peuples disparus, surgissent de l'oubli. Les fouilles ont reporté bien au-delà de la période précédemment admise les débuts de l'histoire américaine. Pour ne parler que du Mexique, nous pouvons déjà établir une chronologie valable qui mène jusqu'au dixième millénaire avant Jésus-Christ et permet de distinguer quelques-uns des groupes les plus importants qui habitèrent le pays avant l'arrivée de Christophe Colomb.

Le Mexique indigène est rarement bien compris à l'étranger, car on y part de l'idée préconçue qu'il s'agissait d'un peuple, dans le sens que nous donnons aujourd'hui à ce terme. Il était au contraire formé de nationalités différentes ayant chacune son régime politique particulier, sa langue et ses coutumes, et même un degré de culture tout à fait variable. Ceci n'empêche nullement que toutes eussent une base commune — base commune qui forme la civilisation dite mésoaméricaine. Cette civilisation

constitue un phénomène historique très semblable à celui de l'Europe occidentale qui, bien que formée par l'apport de divers pays, offre un fonds commun et une histoire parallèle. La France, isolée de ce contexte, serait inexplicable et il faut la placer dans le cadre de l'histoire européenne pour qu'elle devienne intelligible. Les événements sociaux qui se produisirent, en Italie, en Allemagne ou en Angleterre, ont influencé la France, de même que l'histoire française a imprimé une direction donnée au cours des événements des autres pays.

Comme en Europe, on trouve au Mexique un fonds commun et une histoire parallèle, mais des situations locales assez distinctes.

Il y a quelque trois mille ans, la vallée où est aujourd'hui située la capitale du Mexique, était en grande partie couverte de lacs très étendus quoique peu profonds. Ces lacs, aujourd'hui presque disparus, attiraient une faune considérable, aquatique et terrestre, d'animaux qui venaient s'y désaltérer. Une flore très variée, que l'humidité constante rendait exceptionnellement féconde, en couvrait les bords.

De même que les plantes et les animaux, l'homme était attiré par la facilité de la chasse et de la cueillette. C'est ainsi qu'on a trouvé sur les bords des lacs un des hommes les plus anciens d'Amérique, dont l'âge remonte peut-être à plus de 12 000 ans.

Il n'est donc pas extraordinaire de rencontrer sur ce territoire une population relativement dense, dès l'époque archaïque qui commence vers 1500 avant Jésus-Christ et se termine aux tout derniers siècles précédant l'ère chrétienne.

Cette population vivait par petits groupes d'une vie démocratique : tous étaient égaux, probablement réunis en clans, sans que la division en classes sociales se soit déjà manifestée. On ne peut encore parler de guerre organisée, d'armée ni de gouvernement.

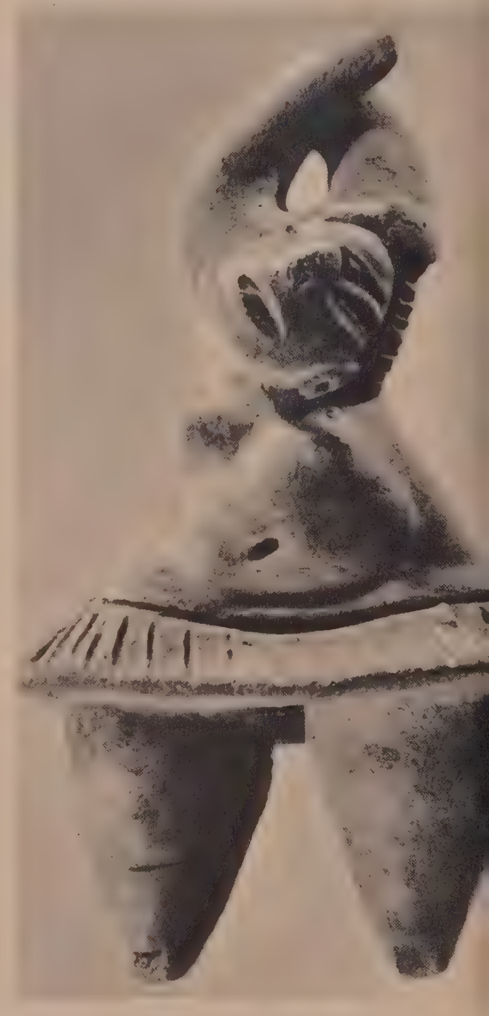


*Ci-dessus, têtes de femmes coiffées de turbans. Ci-contre, une danseuse ; le corps est peint de couleurs vives, la jupe est rouge et jaune.*

Elle appartenait, je l'ai dit, au vaste ensemble de cultures (non encore de civilisations) que nous appelons archaïques. Ces cultures archaïques couvraient ce qui forme aujourd'hui le centre et le sud du Mexique et le nord de l'Amérique centrale, c'est-à-dire la Mésoamérique. Agricole, sédentaire et relativement homogène, elle a créé un art qui abonde en magnifiques céramiques et en figures humaines d'un style très particulier. Aucune architecture en pierre n'avait encore paru, aucun des grands temples somptueux ou des palais décorés de fresques n'existait alors. L'art d'écrire, les mathématiques, l'astronomie, le calendrier n'étaient pas sortis de l'enfance.

Autour des lacs vivaient au moins deux groupes assez différents quoique appartenant à la même culture originelle. Le premier, plus primitif et moins artiste, ne nous occupera guère ; il habitait la partie est et nord du lac principal. Le second se rattache aux habitants de la côte sud de l'actuelle Veracruz et du nord de l'Etat de Tabasco, à ces gens qu'on appelle à tort les Olmèques. Il produisit un style d'une merveilleuse fraîcheur, ingénument sophistiqué et qui, avec le temps, à la Venta ou à Tres Zapotes, devait aboutir à une civilisation extraordinaire dont l'influence fut grande à travers toute la Mésoamérique.

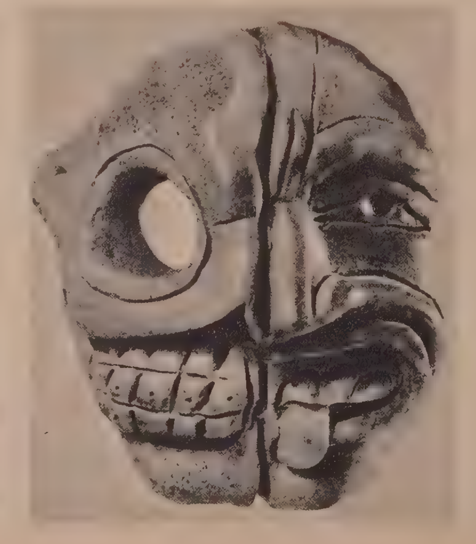
Les archéologues ont récemment découvert à Tlatilco, à l'ouest de l'actuelle Mexico, une de ces « colonies » qui a produit des objets très supérieurs à ceux fabriqués par ses contemporains et voisins de la vallée de Mexico et d'ailleurs.



*Vase représentant un poisson ; l'animal est peint en noir très luisant sur fond blanc.*



*Masque de la vie et de la mort ; le côté droit vit, l'autre a l'aspect d'un cadavre.*



Nous ne possédons de ces êtres du premier millénaire avant le Christ que les objets imputrescibles qu'ils mettaient dans les tombes pour accompagner leurs morts. C'est avec ce matériel, limité mais souvent remarquable, que nous devons essayer de reconstituer leur vie passée.

Il est certain que ces peuples étaient déjà sédentaires et qu'ils habitaient de petits villages aux huttes éparpillées. Leurs maisons rectangulaires en boue séchée, aux toits de paille, étaient construites sur des terre-pleins et avaient des soubassements de pierre non polie. L'agriculture, avec à la base le maïs, formait la source principale de l'alimentation ; cependant les fèves, la calebasse,



*Silhouettes de femmes, nez épaté, yeux bridés, cuisses énormes. Celle de droite porte un sac, il s'agit peut-être d'une sage-femme.*

les tomates et peut-être le coton figuraient déjà parmi leurs productions agricoles. Ce régime était complété grâce à la chasse, à la pêche et à la cueillette.

Parmi les objets et outils que nous connaissons, il faut signaler tout d'abord la poterie utilitaire dont la production était très développée et une magnifique floraison de vases, de cruches, d'urnes d'une grande beauté, qui étaient certainement réservés aux usages de luxe ou aux rites religieux. Nous possédons ainsi de beaux poissons, des colombes, des oiseaux et des bêtes de toutes sortes, des vases peints de décorations ultramodernes ou simplement ornés de rayures tracées sur l'argile encore fraîche. Le blanc sur noir ou le rouge sur crème sont des combinaisons de couleurs particulièrement recherchées.

Les outils sont en pierre, en obsidienne, en os. Les « tortillas » (galettes de maïs) étaient préparées sur des « metates » ou meules et certains légumes étaient broyés dans des mortiers appelés « molcajetes » comme on le fait encore de nos jours.

Les hommes et les femmes, quoique souvent nus, disposaient d'un vestiaire très riche : jupes longues ou courtes, pantalons bouffants rehaussés de pendeloques, pagnes pour sexe, gilets décorés, chapeaux de mille formes, turbans, casques pour les guerriers, plumes, etc. Les corps et les visages étaient tatoués ou peints de différentes couleurs et ornés de colliers, de pendeloques, de bracelets. Peints en rouge, les cheveux rehaussaient l'élégance de la femme ; ils étaient parfois coiffés en nattes.

Tout ceci apparaît dans les nombreuses figurines en terre cuite dont quelques-unes sont reproduites ici. Elles représentent surtout des danseuses, des acrobates ou des femmes, embrassant souvent un enfant ou un petit chien ; elles figurent aussi des guerriers, des hommes masqués, des magiciens. Le type physique le plus représenté a les yeux bridés, le nez épaté, la bouche forte aux commissures pendantes. Le

crâne est déformé artificiellement pour obéir aux canons de la beauté parfaite en honneur chez la plupart des peuples précolombiens. Les dents sont « embellies » par des ciselures aux dessins divers et par de la peinture noire ou rouge. Une femme vraiment belle avait des cuisses extrêmement grosses ; les jambes ne devenaient normales qu'à partir du genou.

De nombreux instruments de musique, flûtes et sonnailles ont été retrouvés au cours des fouilles en même temps que ces danseuses charmantes, ce qui révèle tout un côté de grande gaieté chez ces peuples qui connurent probablement le spectacle dansé au cours duquel jongleurs et acrobates devaient avoir leur place.

Une croyance dans l'au-delà est évidente puisqu'on place auprès des morts de nombreux objets qui doivent servir dans la vie future. Des figurines de magiciens ou de shamans au profil sinistre, souvent masqué, révèlent d'autres aspects de la vie religieuse. Quelques-uns de ces masques sont fort beaux ; l'un d'eux représente la vie et la mort : un côté vit, l'autre a l'aspect d'un cadavre. On trouve aussi des masques d'animaux qui représentaient le totem de celui qui les portait.

Les fouilles restituent fréquemment de curieuses figurines dotées d'un corps et de deux têtes. Il s'agit peut-être là d'une façon encore primitive de représenter ce principe, base des civilisations précolombiennes du Mexique : la dualité du cosmos, la dualité créatrice, l'élément viril et l'élément féminin reliés en une sorte d'hermaphroditisme, le bien et le mal venant d'une même source.

Aucun des grands dieux qui apparaîtront à l'époque suivante n'existe encore ; on ne connaît pas de dieu concret, anthropomorphe, aux attributs précis. De même que l'évolution devait se faire des shamans aux prêtres, elle se fit de ces figurines anonymes aux grands dieux hiératiques et définis. Les civilisations postérieures vont se développer sous l'égide d'un groupe théocratique, d'une véritable classe de prêtres qui dirigeront les masses vers une civilisation plus élevée. Ces prêtres construiront naturellement en grande partie cette société à leur profit ; aussi assistera-t-on à un essor du cérémonialisme et à une prépondérance du culte, des dieux et des temples.

Les gens de Tlatilco ne sont qu'au commencement de cette longue évolution, mais on trouve déjà chez eux le germe de cette éclosion future et presque, pourrait-on dire, l'aurore d'un monde qui se prépare. I. B.



*Figurine à double tête symbolisant le principe essentiel des civilisations précolombiennes.*

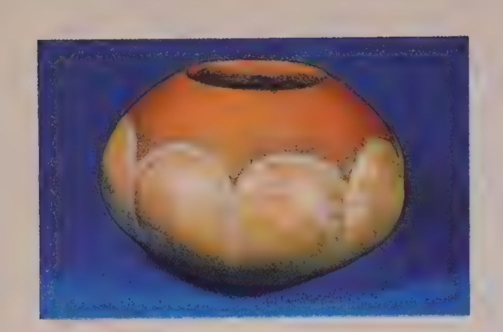


*Un guerrier, le visage protégé d'une visière. Page ci-contre, une femme portant son enfant.*

**Si vous voulez en savoir davantage**

*Relisez ce texte qui constitue la première synthèse accessible d'un ouvrage d'érudition rédigé en espagnol et non encore publié.*





*Vase en poterie «Olla»*

*Masque en bois*

*Figurine de femme masquée*





*Femme tenant son enfant dans un berceau*

# « L'Atelier » de Braque

*(Suite de la page 22)*

regard parvient par étapes jusqu'au centre du tableau, en s'arrêtant d'abord sur la nature morte du premier plan, qui apparaît d'une manière abrupte en contrebas, comme souvent dans les tableaux de Braque ; il passe ensuite d'une surface intensément colorée à une autre pour aboutir à l'espace dégagé de l'arrière-plan, sur la gauche.

Il est naturellement impossible de dire si le tableau gardera sa forme actuelle, car c'est une œuvre conçue à une échelle extrêmement ambitieuse et l'on sent que Braque tente ici, triomphalement d'ailleurs, de résumer les découvertes de toute une vie — ses découvertes sur la nature de l'espace, de la forme, de la lumière, de la couleur, du volume, de la texture, et sur les rapports de tous ces éléments.

Il faut se souvenir de plus que Braque se soucie moins, en général, de l'œuvre d'art achevée, que des étapes et des méthodes de la réalisation d'un tableau (« Ce n'est pas le but qui intéresse, dit-il, ce sont les moyens pour y parvenir »). C'est pourquoi, en dépit de sa maîtrise technique, le travail avance lentement, de façon hésitante et laborieuse et il peut lui falloir deux ans, dix ans, vingt ans même pour achever une toile. L'*Atelier* dont nous parlons ici est parvenu à un point où l'on pourrait dire le problème à peu près résolu ; mais la nature morte du centre, avec une cruche qui est probablement destinée à servir de ce que le peintre appelle « foyer d'intensité », est encore incomplète au moment où nous écrivons. Le tableau n'est terminé, dit Braque, que « quand l'idée s'efface », et naturellement personne, même pas lui, ne peut dire quand cela sera.

« Il n'est en art qu'une chose qui vaille — celle qu'on ne peut expliquer. » Loin de moi l'intention de négliger cette sage maxime de Braque en tentant de réduire cette œuvre à l'explication que j'en donnerais. Mais, il me semble que le sujet des *Ateliers* demande quelques mots d'éclaircissement. Le nouveau tableau, comme ses prédécesseurs (à l'exception d'*Ateliers I* et *IV*, qui sont pratiquement hors-série) est comme une vision de mirage dans laquelle l'artiste évoque son propre atelier. Une rangée de toiles alignées devant un rideau de couleur neutre, des chevalets entassés, des tables surchargées de carnets de croquis, de pots de peinture et de palettes, divers vases, compotiers et sculptures ; ce sont là les objets que contient l'atelier de Braque et ce sont eux qui font le sujet de ses tableaux. Les objets ne sont pas toujours, cependant, peints sous un aspect parfaitement indentifiable, car Braque ne se soucie nullement de représenter les choses avec le moindre réalisme. Son but dans les *Ateliers* est plutôt de payer un tribut à l'acte même de peindre. En d'autres termes, « le sujet, c'est le tableau » ou, comme je l'ai dit ailleurs, « ces tableaux sont un microcosme reproduisant l'univers professionnel du peintre ». Un contraste révélateur nous est fourni par l'*Atelier* de Courbet qui, en dépit de nombreuses ressemblances superficielles, a pour sujet la vie publique et personnelle de l'artiste, plutôt que les démarches mêmes de son art. De plus Courbet a traité son tableau de manière symbolique, alors que chez Braque il n'y a aucun symbolisme. Prenons par exemple l'oiseau blanc qui apparaît dans *Ateliers II*, *III*, *V* et *VI* et dans l'œuvre dont nous parlons ici : ce n'est pas une figuration littéraire ou mystique de l'inspiration de l'artiste, ce n'est pas davantage, comme on l'a suggéré, un oiseau réel, appartenant à une espèce identifiable. Il doit son existence à un tableau aujourd'hui détruit, qui se trouvait dans l'atelier de Braque pendant qu'il travaillait à cette série de toiles et il demeure bel et bien un oiseau « peint », dans toutes ses apparitions, soit qu'il se mette à voler à travers la pièce ou devienne une forme indécise, comme dans certains des tableaux suivants, soit encore qu'il rentre à nouveau plus ou moins dans le cadre de la toile à laquelle il appartient (le rectangle rouge) comme dans l'œuvre la plus récente.

Ce n'est pas seulement l'oiseau qui a été soumis à des transformations successives ; tous les éléments de cette série de tableaux ont subi le même sort et ont quelque chose de protéiforme. Ce phénomène tient dans une large mesure à la conviction de Braque suivant laquelle « selon les circonstances tout change et les rapports sont toujours différents » ; on ne peut donc pas dire qu'aucun objet ait une identité unique et immuable, ni même, selon Braque, une existence propre. Cette croyance a fortement contribué à libérer l'artiste des servitudes traditionnelles à l'égard d'une objectivité des apparences et lui a ouvert des possibilités infinies. C'est grâce à cela que Braque a pu, dans les *Ateliers*, prendre des libertés et faire des découvertes que nul n'avait soupçonnées avant lui. Dans *Atelier V*, par exemple, il a pu créer une sorte d'élément spatial fluide où se dissolvent les divers objets de l'atelier, qu'il a ensuite reconstitués en une synthèse de sa propre invention. Le dernier *Atelier* est un cas différent car il met en jeu des problèmes et des procédés contradictoires ; on ne peut encore dire comment le conflit sera résolu, ni quelle forme définitive prendra la synthèse. Tout ce qu'on peut dire avec assurance, c'est que ce grand tableau possède une vitalité magnifique, une harmonie, une logique et une réalité qui lui sont propres, et cela suffit déjà à confirmer de façon indiscutable cette conviction de Braque suivant laquelle « avec l'âge, l'art et la vie ne font qu'un ». *J. R.*

**Si vous voulez en savoir davantage**

*Lisez l'ouvrage de Jean Paulhan,* Braque le patron *(Gallimard, Paris, 1952 et Trois Collines, Genève, Paris, 1946). Le Musée d'Art Moderne de New York a édité en 1949 une monographie très documentée,* Georges Braque *par Henry Hope. On lira également avec profit les* Cahiers de *Georges Braque,* Le Jour et la Nuit *1917-1952 (Gallimard, Paris, 1952).*

# Nos auteurs, nos amis

*Henri Perruchot est né en 1917. Il a fait ses études à la Faculté des lettres d'Aix-en-Provence. Collaborateur régulier de nombreuses revues, critique littéraire de* Réalités, *il a publié plusieurs ouvrages dont une* Vie de Gauguin. *A lire: le dernier paru, une magistrale et scrupuleuse* Vie de Van Gogh *(Hachette, Paris, 1955).*

*L'Europe n'a pas de meilleur ambassadrice que Janet Flanner, californienne qui, depuis de nombreuses années, envoie de Paris, de Rome et d'autres lieux, d'étincelantes chroniques au* New Yorker, *la célèbre revue américaine. Ces chroniques parlent souvent les peintres dont elle sait recueillir les propos avec lucidité et minutie. Mark Tobey est un de ses plus vieux amis.*

*Normalien et agrégé des lettres, André Chastel, né à Paris en 1912, a eu le bonheur de travailler avec Henri Focillon. Depuis 1934, il a passé peu d'années sans aller en Italie ; de ces voyages sont sortis une traduction nouvelle de Léonard (Nagel, Paris, 1952) et sa thèse sur l'*Humanisme platonicien et l'art *(1re partie, Droz, Paris, 1954). Un des plus remarquables historiens d'art de la jeune génération, il assure, dit-il, « avec conviction une direction d'études à l'Ecole des Hautes Etudes de la Sorbonne et, avec application, la chronique artistique du journal* Le Monde *». A lire :* L'Art italien *(en préparation, Larousse, Paris), d'où sont extraites les pages que nous publions.*

*Etudiant en droit puis en archéologie, Ignacio Bernal, qui est né au Mexique, est docteur en anthropologie à l'Université de Mexico depuis 1948. Professeur à l'Université de Mexico et au Mexico City College, il fait partie de nombreuses sociétés d'anthropologie tant en France qu'en Amérique et en Angleterre. Il est l'auteur de plusieurs études sur la Mésoamérique et d'une Introduction à l'archéologie (en espagnol).*

*Nous avons déjà présenté John Richardson à nos lecteurs dans notre numéro d'avril. Il nous demande de donner les précisions suivantes au sujet de son article sur Georges Braque : la plupart des faits sur lesquels cet article se fonde ont été aimablement communiqués par l'artiste à l'auteur. Celui-ci s'en voudrait de ne pas remercier M. Braque ainsi que les personnes de son entourage qui l'ont renseigné et tout particulièrement Mlle Lachaud. L'auteur tient également à signaler que certaines citations sont empruntées à l'interview accordée par l'artiste à Mlle Dora Vallier (*Cahiers d'Art, *29e année, No 1, Paris, 1954).*

# Coup d'œil sur les ventes de printemps

## TABLEAUX ANCIENS

Depuis la reprise des ventes publiques après la trêve du début d'année, quelques belles peintures anciennes ont été livrées aux enchères, tant à Paris que sur les places étrangères. Mais il semble que ce soit à Londres qu'elles aient été le plus disputées.

A l'Hôtel Drouot, à la fin de janvier, Me Ledoux-Lebard a adjugé une grande toile du XVIIe (2 × 3 m.), représentant une *Scène du Nouveau Testament* pour 460 000 fr. ; prix assez élevé, s'agissant d'une pièce non attribuée, étiquetée seulement « Ecole italienne », et par surcroît passablement endommagée.

Le 9 février, à Londres, un paysage (68 × 90 cm) de George Morland, peintre anglais de la fin du XVIIIe, est vendu 500 livres chez Sotheby.

Le 23 février, à New York, chez Parke Bernet, un portrait d'Anne d'Autriche dû à Rubens, et un petit Greuze: *La Première leçon d'amour*, s'élèvent jusqu'à 2 900 000 et 2 500 000 fr. environ.

Le même jour à Londres, Sotheby enregistre les prix suivants : 600 livres pour un paysage vénitien de Guardi (85 × 110) ; 1350 livres pour un Véronèse : *Saint Grégoire le Grand et Saint Jérôme* ; 2000 livres pour un Pater : *Le Repos champêtre*, et 2000 livres également pour un panneau de Pierre Breughel : *Paysage d'hiver*.

Au début de mars, au cours d'une vente au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, une *Fête villageoise* de Martin Van Cleef, peintre anversois du XVIe siècle, cote 462 000 francs français.

Le 4 mars, à l'Hôtel Drouot, Me Etienne Ader, assisté de MM. Delestre et de Bayser, obtient 375 000 fr. pour un dessin à la plume de Pisanello : étude de nus.

Le 7 mars, à l'Hôtel encore, les mêmes experts, entourant cette fois Me Libert, présentent une esquisse de Fragonard, *Le Triomphe de Cybèle* (59 × 86), qu'un amateur emporte pour 605 000 fr.. En juin 1936, la même esquisse n'avait été payée que 8500 fr. Compte tenu de la dépréciation de la monnaie, la hausse réalisée en dix-neuf ans sur ce Fragonard reste considérable. Signalons en passant qu'au début de mars également, un petit paravent de trois feuilles, montrant dans un décor à la Bérain des médaillons de Fragonard, a trouvé preneur à Bruxelles pour environ 735 000 fr.

Le 23 mars, grande vente chez Sotheby, à Londres. Un panneau attribué au Corrège, *Cléopâtre*, y cote 820 livres. Deux des paysages que le Hollandais Franz Post peignit au Brésil lors de l'expédition de Maurice de Nassau atteignent 1350 et 1650 livres. Un *Village au bord d'un ruisseau*, dû à Zuccarelli, est payé 1900 livres, et une *Scène méditerranéenne* de Joseph Vernet, 2300 livres. Mais les plus brillantes enchères sont ce jour-là pour des paysages vénitiens du XVIIIe. Deux Guardi, *L'Entrée de l'Arsenal* et *Le Pont du Rialto*, vendus 2750 livres en 1946, se voient poussés jusqu'à 9000 livres, et un Canaletto représentant *Le Grand Canal* (110 × 160) change de mains pour 10 500 livres, alors qu'en 1947, et dans la même salle, il n'avait été acheté que 3600 livres, c'est-à-dire trois fois moins cher qu'aujourd'hui.

Le 24 mars, à la Galerie Charpentier, Me Ader, flanqué de MM. Catroux et Max Kann, livre une nature morte de David de Heem (35 × 45) pour 500 000 fr. ; un dessin de Goya : *La Soumission religieuse* (17 × 22) pour 600 000 fr. ; une toile ovale de Drouais : *L'Enfant au petit chien*, pour 880 000 fr. ; un panneau du vieux Cranach, *La Décollation de sainte Catherine* (94 × 63) pour 920 000 fr., et une toile de L.-A. Brun, peintre de Marie-Antoinette, représentant *Louis XVI et la Reine à la chasse à courre* (98 × 78) pour 1 750 000 fr.

Le lendemain, à l'Hôtel Drouot, Me Ader et M. Charles Ratton, procédant à la douzième vente de la succession du baron Cassel, obtiennent 710 000 fr. pour une fresque catalane du XIIIe : *Sainte Catherine menée au supplice*.

Le 28 mars, les anciens sont de nouveau à l'honneur à la Galerie Charpentier, où Me Maurice Rheims opère, ayant auprès de lui M. Robert Lebel. Un Murillo, *Don Nicolas Amazzarino tenant un crâne*, fait 600 000 fr. ; un panneau de Salomon Ruysdael, *Paysage d'hiver* (44 × 63), 1 850 000 francs ; deux grandes toiles d'Hubert Robert, *Les Lavandières* et *La Fontaine*, 2 400 000 fr. ; un panneau de Rubens, *Paysans et troupeaux dans un paysage* (40 × 56) 2 400 000 fr. ; un Greco des débuts de l'artiste, *Jeune homme tenant un tison* (60 × 56), réplique de la toile du musée de Naples, 2 800 000 fr. Mais la plus belle enchère va ce jour-là à un important panneau de Jérôme Bosch, un *Jardin des Délices*, provenant de la collection Derain et réplique fidèle de la partie centrale du triptyque conservé au musée du Prado. Ce panneau trouve acquéreur à 4 090 000 fr.

Le 1er avril, à l'Hôtel Drouot, Me Luthringer, assisté de MM. Catroux, adjuge une *Vierge à l'Enfant*, panneau de l'Ecole italienne, pour 860 000 fr. A Londres, le 6, chez Sotheby, une *Jeune Bergère*, peinte en 1628 par Abraham Bloemart, cote 900 livres. Enfin, le 22 avril, rue Drouot, Me Bellier vend 650 000 fr. une *Kermesse* de Breughel (70 × 110).

## XIXe ET TABLEAUX MODERNES

Le 9 février, un Corot, *Près de Mortain* (23 × 34) est adjugé pour 445 000 fr. par Me Ader dans une vente à l'Hôtel Drouot. Le même jour, à Londres, un paysage d'automne et un paysage enneigé, peints en 1857 par un artiste peu connu en France, le Canadien Cornelius Krieghoff, atteignent chez Sotheby 1050 et 950 livres.

Le 21 février, un paysage comtois de Courbet (47 × 61) ne fait que 200 000 fr. à l'Hôtel Drouot, où, le même jour, Me Michel Boscher obtient davantage pour une aquarelle de Dufy, *Carnaval à Nice* (230 000 fr.) et pour un paysage de Seyssaud (245 000 francs).

Le 23 février, chez Parke Bernet, à New York, un Corot, *Le Torrent* (46 × 60), peint vers 1868, est vendu environ 1 900 000 francs. Un paysage romantique de l'artiste américain George Inness (1825-1894) trouve preneur dans la même séance pour 438 000 francs.

Deux jours plus tard, à Paris, Me Bellier et M. Jacques Dubourg notent les prix de 263 000 fr. pour un Vallotton, *La Dune à*

*Le prix atteint par un tableau, un objet d'art ou un meuble ancien, est fonction de différents facteurs qui lui sont propres : nature du sujet, état de la pièce, importance de l'ouvrage dans l'œuvre du créateur, etc... Ces éléments ne peuvent être appliqués sans risque d'erreur aux autres œuvres du même artiste ou à différents objets d'une même époque. Nous ne saurions trop recommander à ceux de nos lecteurs qui veulent connaître la valeur des œuvres qu'ils possèdent, de s'adresser à des experts agréés ou à des spécialistes qui sont seuls susceptibles de leur donner un avis autorisé.*

*Villerville*; 430 000 fr. pour un dessin de Pissarro rehaussé aux crayons de couleur : *Jeunes femmes assises au bord d'un chemin*; 500 000 fr. pour un Monet, *Les Anémones* (17 × 40), et 795 000 fr. pour un Boudin de 1890, *Barques de pêche à marée basse* (36 × 59).

Dans le domaine de l'estampe, une épreuve numérotée et signée de l'affiche de Lautrec représentant Napoléon sur un cheval blanc est adjugée 390 000 fr. par Me Ader au cours d'une des ventes de la collection Cassel.

Le 2 mars, à l'Hôtel Drouot encore, Me Philippe Couturier et M. Pierre Lamy font s'élever jusqu'à 520 000 fr. un panneau de Jacobber, *Panier de fleurs et fruits* (39 × 51).

A Bruxelles, une toile de jeunesse du peintre Evenepoel, *L'Ecolier*, datée de 1896, est adjugée aux environs de 485 000 francs français dans une vente effectuée à la galerie Georges Giroux.

Le 18 mars, un petit panneau de Boudin qui figurait dans la collection Cassel, *Laveuses près d'un pont*, fait 400 000 fr. à l'Hôtel Drouot au cours d'une séance dirigée par Me Ader et M. Pacitti.

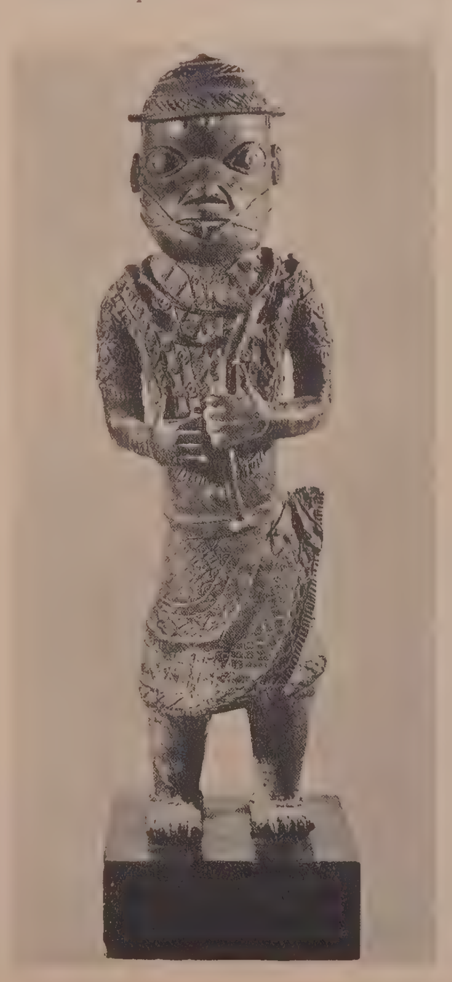
Le 22 mars, Me Maurice Rheims disperse chez Charpentier les peintures modernes de la collection Derain. Un crayon de Modigliani montrant Derain la pipe à la bouche et un verre devant lui cote 310 000 fr. Un dessin de Seurat ayant servi d'étude pour la femme à l'ombrelle de *La Grande Jatte* (30,5 × 18) atteint 1 360 000 fr. Un portrait de Derain par Vlaminck, datant de l'époque « fauve » (27 × 22), fait 3 700 000 fr. Le plus gros prix est pour un Corot de 1831, une *Jeune fille assise dans la campagne* (55 × 46) qu'un amateur britannique paie 9 millions.

Au cours de la même vacation, d'autres pièces de provenances diverses provoquent de remarquables enchères. Une encre de Chine rehaussée de Raffaelli (21 × 27) est disputée jusqu'à 410 000 fr., ce qui trahit au moins une certaine fièvre. On constate les prix suivants : un Guillaumin, *Neige aux abords de Rouen* (49 × 65), 750 000 fr. ; une toile d'Odilon Redon, *Bateaux à l'embouchure d'une rivière* (19 × 33), 960 000 francs ; un Derain fauve, *Portrait de femme*, peint sur bois (31 × 20), 1 220 000 fr. ; un Picasso de 1923, *Bal de Mardi-Gras* (294 × 214), 1 450 000 fr. ; un Renoir, *Femme assise se coiffant* (36 × 24), 2 200 000 francs ; un Soutine, *Canard sur une table verte* (50 × 61), 2 250 000 fr. ; un Bonnard, *Le Lever*, nu assis (54 × 59), 3 400 000 fr.

Deux jours plus tard, une vente aux chandelles remenait les amateurs à l'Hôtel Charpentier où officiaient Me Ader et M. Pacitti. On vendit ce soir-là : un dessin de Picasso, *Au café* (12 × 21), 420 000 fr. ; une toile de Suzanne Valadon, *La Femme au hamac*, 1932 (100 × 81), 445 000 fr. ; un autre Valadon, *Femme chaussant une fillette*, 1931 (92 × 73), 660 000 fr. ; un Degas, *Portrait d'homme* copié sur une peinture flamande du XVIIe, 470 000 fr. ; plusieurs Boudin : *Femmes de pêcheurs sur la plage* (13 × 27), ayant appartenu à M. Sacha Guitry, 800 000 fr. ; *Laveuses au bord de la Touque* (20 × 31), 810 000 fr. ; *La sortie du port*, panneau de 24 × 33, 1 520 000 fr. ; une gouache de Modigliani, datée de 1915, *Portrait de femme* (35 × 25), 920 000 fr. ; un pastel de jeunesse de Picasso, *Femme assise vue de profil* (40 × 52), 1 150 000 fr. ; un Utrillo, *Château de verdure* (73 × 100), 1 450 000 francs ; et un Bonnard, *La Promenade au bord de la rivière* (26 × 46), 1 600 000 fr.

La veille, à Londres, un paysage de Constable avait été adjugé 3100 livres chez Sotheby.

Passées les vacances de Pâques, un Pissarro, *La Laveuse* (27 × 21), a été vendu 620 000 fr. à l'Hôtel Drouot, dans une vacation que dirigeait, le 29 avril, Me Philippe Couturier, assisté de M. Pacitti. Six jours auparavant, à l'Hôtel des Ventes de Marseille, une nature morte de Seyssaud, dont la cote est actuellement en hausse, avait atteint 425 000 fr.



Statue d'homme *en bronze patiné à fond rouge et décor gravé (haut. 66 cm, larg. 20 cm) Ce bronze du Bénin (XVIe, XVIIe siècle) a atteint le prix de 1 800 000 francs lors de la vente de la collection André Derain les 9, 10 et 11 mars à l'Hôtel Drouot à Paris.*

#### MEUBLES ET SIÈGES

Le 21 janvier, chez Sotheby, un lit de repos Reine Anne, à six pieds galbés, a été poussé jusqu'à 300 livres. Dans la même vente, huit chaises de même époque, à dossiers en laque de Chine, étaient payées 600 livres.

Le 7 février, à l'Hôtel Drouot, Me Ader et MM. Damidot et Lacoste obtenaient 410 000 fr. pour un secrétaire Louis XV à doucine, de Bayer, et 600 000 fr. pour une horloge de parquet, de forme « violon », Louis XV également, en bois de placage marqueté, décorée de bronzes ciselés et dorés, et portant l'estampille de J. Jollain. Quelques jours plus tard, Me Thuillier et M. Perrazzi enregistraient le prix de 750 000 francs pour un bureau Régence de deux mètres de long, replaqué de bois de violette et orné de bronzes.



*Seurat :* Femme debout en toilette de ville *(30,5 × 18 cm). Ce dessin au crayon, étude pour* Un dimanche d'été à la Grande-Jatte, *a été payé 1 360 000 fr. à la vente Derain, le 22 mars, Galerie Charpentier à Paris.*

Le 18 février, à Londres, un élégant petit bureau de dame, marqueté et signé Macret, s'élevait jusqu'à 1500 livres.

Dans une vente dirigée par Me Chauvin, le 21 février, l'Hôtel Drouot livre pour 410 000 fr. une commode Louis XV à deux tiroirs, estampillée par Migeon. Le 4 mars, dans la même maison, Me Ader et MM. Damidot et Lacoste présentent une très belle table à gibier, d'époque Régence, en bois naturel et à dessus de marbre, longue de 2 m. 25, qui trouve preneur à 530 000 fr., tandis qu'une commode Louis XV à deux tiroirs sans traverse, laquée de paysages chinois et signée Wolff, se voit disputée jusqu'à 1 350 000 fr.

A Versailles, dans une vente du dimanche 6 mars, un bureau plat Louis XVI en placage d'acajou, et à pieds cannelés, est vendu 450 000 fr.

Le 24 mars, grande effervescence à l'Hôtel Charpentier, où opère Me Ader, assisté de M. Dillée. Douze chaises de salle



*Cette somptueuse tapisserie fait partie d'un ensemble de cinq tentures du milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, provenant des Pays-Bas. Elle mesure environ 3 m 90 de haut × 5 m 90 de large. L'ensemble de ces tapisseries a été payé 1800 livres, le 18 février, chez Sotheby, à Londres.*

à manger cannées, d'époque Louis XV et provenant de l'atelier lyonnais de Nogaret, font 1 330 000 fr. Un guéridon Louis XVI en loupe de thuya et bronze doré, estampillé Weisweiller, cote exactement un million. Une commode galbée Louis XV, à deux tiroirs sans traverse, et portant la marque de Peridiez, est adjugée pour 2 200 000 fr.

Chez Charpentier encore, le 28 mars, MMes Rheims et Boisgirard, ayant M. Dillée pour expert, cèdent à 395 000 fr. une table de jeu Louis XVI de Roentgen, dotée de tout un agencement de coulisses et de tiroirs secrets ; à 800 000 fr. un secrétaire à abattant, en placage d'acajou moucheté, sobrement décoré de bronze selon le goût de Riesener dont ce meuble montre l'estampille ; à 1 300 000 fr. une belle coiffeuse à caisson, d'époque Louis XV, marquetée de paysages et de fleurs, et qui aurait, dit-on, appartenu à Talleyrand.

Signalons, pour la province, la vente de beaux meubles effectuée le 18 avril et les jours suivants au château de la Croe, au Cap d'Antibes, et au cours de laquelle furent adjugés pour 611 000 fr. un canapé anglais du XVIIIe à huit pieds, recouvert d'une tapisserie Louis XV à petits points, et pour 928 000 fr. un salon Régence comprenant un canapé et quatre fauteuils.

## OBJETS DIVERS

En dépit du caractère industriel et scientifique des guerres de notre temps, les soldats de plomb, chers à H. G. Wells et à Valery Larbaud, continuent d'avoir des fidèles. Le 31 janvier, une collection de figurines de ce genre, composée d'environ 500 sujets militaires du Premier Empire, et que présentaient à l'Hôtel Drouot MM. Foury et Charles, a été adjugée par Me Le Blanc sur une enchère de 596 000 francs. Il est vrai qu'il s'agissait là de sujets fabriqués par Lucotte, de qui Larbaud écrivait déjà, il y a trente-cinq ans : « Lucotte est l'exactitude même, et sa série Empire mérite de figurer dans tous les musées militaires du monde. » Les conservateurs de musées se sont apparemment rangés à l'avis du père de *Barnabooth.*

Le 8 février, à Londres, une importante réunion de boules presse-papier à été dispersée chez Sotheby. Les sulfures qu'aimait Colette semblent compter de nombreux amateurs en Angleterre. Une des plus jolies pièces mises en vente, une « mille fleurs » de Clichy, a été poussée jusqu'à 170 livres. Elle montrait, moulée dans le cristal, l'inscription « Londres 1851 » surmontée d'une couronne, et s'accompagnait encore de son vieil écrin en cuir rouge.

Le 7 mars, à l'Hôtel Drouot, un lustre Louis XIV, en bronze doré, a été vendu 400 000 fr. par Me Libert, qu'assistait M. Jean-Louis Richard. Les vacations des 9, 10 et 11 mars ont attiré la foule rue Drouot. On y détaillait de nombreuses antiquités, objets chinois et spécimens d'art primitif provenant de la succession Derain et de trois ou quatre autres collections. Un léopard en bronze (haut de 18 cm. et long de 23 cm.) datant de l'époque chinoise des « Royaumes combattants », et que l'oxydation a couvert d'une forte carapace rougeâtre qui laisse néanmoins apercevoir des parties incrustées de turquoises et de filets d'or, a atteint 445 000 francs. Une tête d'Aphrodite, haut-relief athénien en marbre pentélique, du IVe siècle avant J.-C., haute de 21 cm., a fait 680 000 francs. Mise en vente aussitôt après, une statuette d'Apollon, en marbre également, et du Ve siècle avant J.-C., haute de 44 cm., mais privée de ses bras et amputée au-dessous des genoux, s'est élevée jusqu'à 805 000 francs. Dans le rayon des objets nègres, les meilleurs prix ont été pour un important pendentif en or de la Côte d'Ivoire, figurant un masque humain et d'environ 51 grammes, adjugé 570 000 fr. ; un coq du Bénin, en bronze, d'une belle patine verte et rouge, vieux de trois à quatre siècles, que l'on a payé 900 000 fr. ; et enfin une statuette d'homme debout, bronze patiné à fond rouge, regardée par les spécialistes comme l'un des rares beaux objets anciens du Bénin demeurés intacts : un amateur en a donné 1 800 000 fr.

Le même jour, Me Ader et les experts Foury et Charles ont obtenu 720 000 fr. pour une paire de pistolets incrustés de motifs d'or à rinceaux dans le style de Salembier, et signés de Boutet qui, sous Napoléon 1er, dirigeait la manufacture d'armes impériale de Versailles.

Le 14 mars, Me Boisgirard, avec le concours de M. Charles Ratton, a trouvé preneur à 1 100 000 fr. pour un petit groupe de bronze appartenant à la période « géométrique » de l'archaïsme grec : une jument allaitant son poulain (12 × 9 cm.).

A Londres, le 18 mars, on a payé 300 livres chez Sotheby un joli pot à bière en faïence de Lambeth, décoré de bleu et de blanc, et daté de 1629.

De gros prix encore, chez Charpentier, dans une vente faite le 24 mars par Me Ader et M. Dillée : 700 000 fr. pour une paire de presse-papier en bronze, marqués du « C » couronné et figurant un lion et une lionne sur un socle à rocailles ; 1 050 000 fr. pour un groupe en argent et bronze doré représentant une divinité chinoise sur un éléphant, et portant poinçon de 1794 ; 1 700 000 fr. pour un lustre en bronze doré d'époque Régence et à six lumières.

Mentionnons, pour finir, une autre vente à l'Hôtel Charpentier, au cours de laquelle, le 28 mars, un paravent de Coromandel (1691), constitué de douze feuilles de 2,80 m. × 0,46 m., a atteint 850 000 fr. tandis qu'une coupe et deux brûle-parfum en céladon craquelé de Chine allaient jusqu'à 1 300 000 fr. ; et à l'Hôtel Drouot, l'adjudication, le 5 mai, par Me Dominique Vincent, d'un sabre de deuil destiné au Premier Consul et signé Boutet. Vendue 490 000 fr., cette pièce historique figurera désormais au Musée de l'Armée.

# *Livres sur l'art*

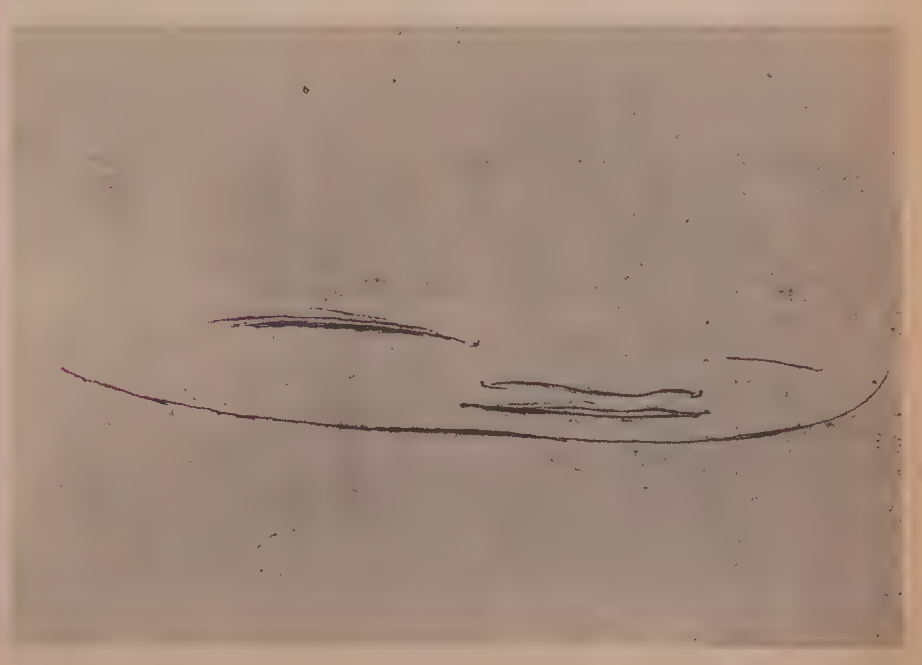
## ANAMORPHOSES

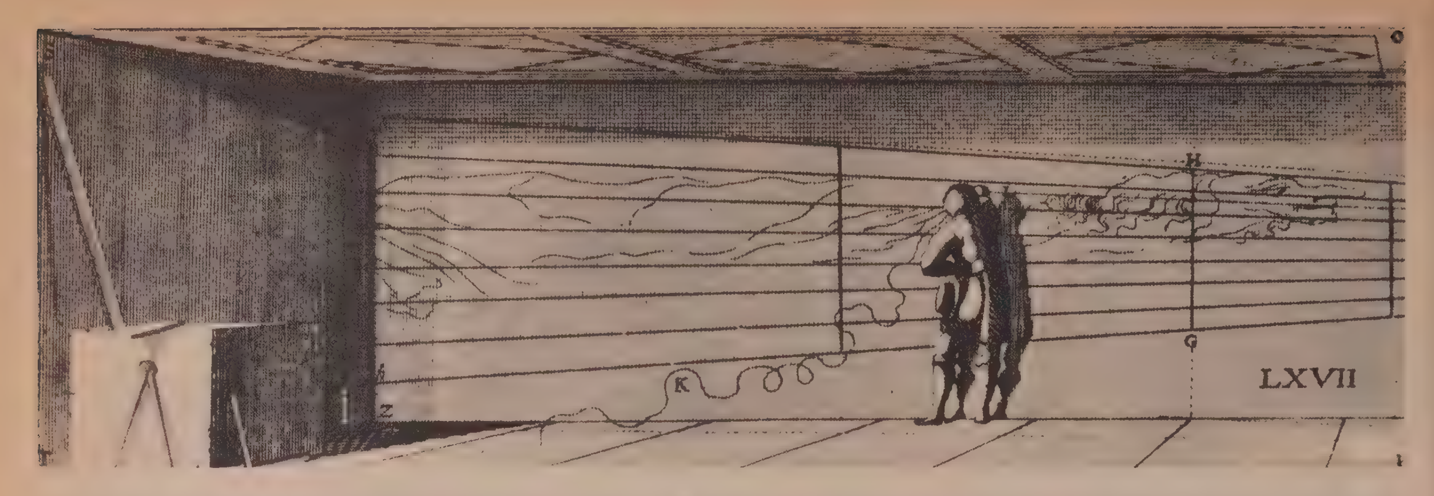
*par Jurgis Baltrusaitis*

Cette étude sera capitale pour tous ceux qui ont su ou sauront renoncer à une idée simpliste de l'art de la Renaissance et de l'époque classique. Elle vient à son heure, après une préparation des esprits, où ont joué l'intérêt pour les images emblématiques et les fêtes, la curiosité surréaliste pour les excentriques (en 1937, l'exposition « fantastic art » de New York présentait quelques anamorphoses), le goût plus récent du trompe-l'œil (G. Clerici, *Arts News Annual*, 1954). On a enfin découvert les aspects étranges de l'art ancien ; mais on les apprécie trop comme des évasions ou des caprices. Il était grand temps que la parole revienne à l'historien, décidé à scruter dans le détail le développement de l'« idée fixe », que constitue l'espace de la perspective avec toutes ses propriétés. Tel est le sens du remarquable petit ouvrage de Baltrusaitis où l'on apprend ce que c'est que « folier par raison » en explorant ces structures ; chacun de ses chapitres est lui-même une sorte de « Wunderkammer » pleine de surprises et de données rigoureuses, la plupart du temps inédites et revalorisées sur de nouvelles bases.

La force de la démonstration vient de ce que, dans l'analyse même des procédés de « mise en perspective », Baltrusaitis voit naître et s'imposer la tentation de l'« anamorphose », dont les amusants portraits « rallongés » de 1530-1540, et le crâne étiré dans les « Ambassadeurs » de Holbein (1533) sont des exemples connus. C'est la projection sur un plan vertical des lignes de fuite qui constitue l'image « perspective » de l'objet : cette image verticale où les contours s'allongent en fonction de l'éloignement, doit être vue verticalement pour que l'illusion de la distance se produise. Si j'isole cette image projetée, si je renonce au point de vue qui lui confère un sens, par exemple en la rabattant de 90° et en la projetant à son tour sur un plan vertical, le redressement perspectif ne se fait plus et j'obtiens une image illisible, absurde, qui, toutefois, reste secrètement liée à un point de vue privilégié, où elle se redresse : dans l'exemple choisi c'est, lorsque l'angle de vue

**Dessin anamorphotique de Léonard de Vinci, d'après le Codex Atlanticus, fol. 35. Dans ce dessin, récemment identifié, la tête de l'enfant redevient normale si on la regarde de côté.**






**Un exemple d'anamorphose murale de Nicéron : « Saint Jean l'Evangéliste à Pathmos peint dans les couvents des Minimes de Rome, 1642 et de Paris, 1644». « La silhouette d'un personnage de 1,80 m a 18 m de largeur. En pénétrant dans la galerie, on la voit pourtant normale, le Point de Vue se situant juste à l'entrée, mais la figure s'éclipse lorsqu'on avance le long du couloir. De près, c'est un paysage ».**

tend vers 0, et que la visée du regard glisse tangentiellement à l'image, que celle-ci retrouve ses propriétés et restitue l'objet. Le cas du rabattement à angle droit est le plus simple et ce fut le premier expérimenté. Baltrusaitis établit d'une manière définitive que Léonard (on trouvera reproduit un dessin « anamorphotique » récemment identifié) et Dürer, c'est-à-dire les maîtres de la perspective rigoureuse, sont les inventeurs de l'anamorphose. Un traité de Lomazzo (1584) le laissait entendre ; il y aura dans ses développements techniques de plus en plus saugrenus, fascinants et « visionnaires » deux séries parallèles en Allemagne et en Italie. Toutes les étapes en sont maintenant reconstituées ; la plus remarquable, contre toute attente, passe par la France, et au voisinage de Descartes.

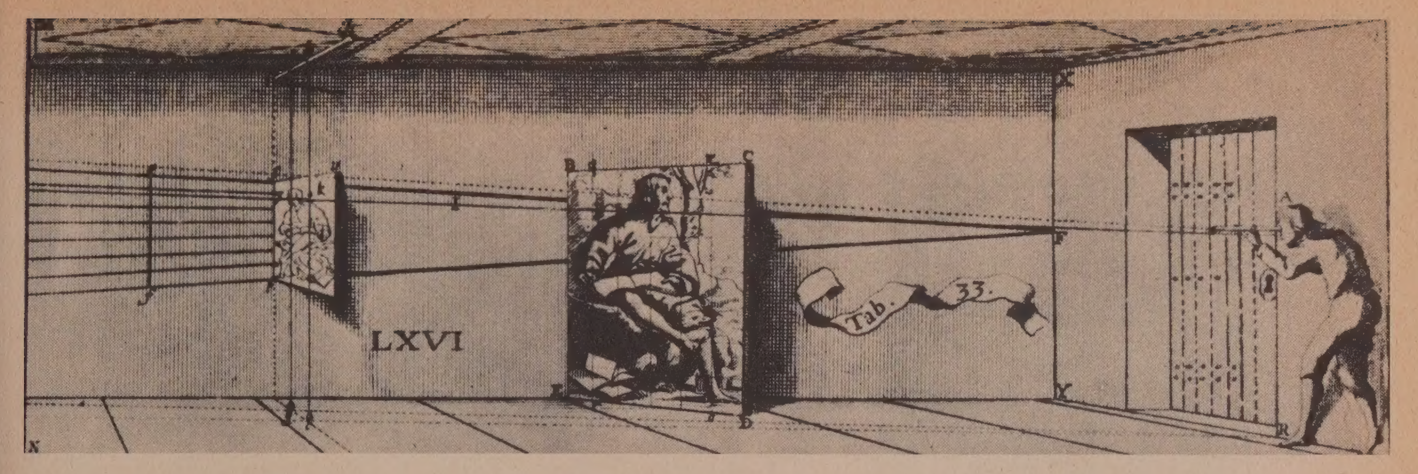
Le XVIIe siècle s'y est, semble-t-il, adonné encore avec plus de passion que le XVIe : d'un paradoxe vivement apprécié dans les milieux du maniérisme lombard et germanique, les spéculations des ingénieurs, comme Salomon de Caus (1612), des théoriciens cartésiens comme le frère Minime Niceron (1638-1646), les grands doctrinaires jésuites du Baroque comme le P. Kircher (1646) et Schott (1657), tireront un principe presque universel de productions « merveilleuses » ; il suffit en effet de faire de l'image anamorphotique une image complètement organisée où l'objet primitif vient se cacher. Au rabattement à 90°, s'ajoutent ainsi d'autres recettes dûment recueillies par l'auteur dans les traités du temps où ils sont exposés : par étirement de l'une des faces de l'image, par projection rayonnante (qui ne permet de la restituer qu'à l'aide d'un cylindre sur les parois duquel elle se reforme). Ce qui est d'un immense intérêt, c'est d'avoir retrouvé, chez Niceron, la description d'une vaste composition du couvent de la Place Royale (vers 1638) à Paris et de la Trinité des Monts (1646) à Rome : sur un mur d'une cinquantaine de mètres, s'étendait un long paysage très détaillé, très sinueux ; à l'extrémité, il suffisait de se retourner pour découvrir comme une apparition l'image de S. Jean à Pathmos, dont l'anamorphose traitée en paysage couvrait toute la paroi.

**Un exemple de tableau rallongé du XVIe siècle, « le portrait d'Edouard VI », 1546 (Londres, National Portrait Gallery). Voici comment un voyageur allemand qui l'avait vu à Withehall en 1598 décrit ce portrait secret : « Portrait du roi d'Angleterre, qui, à première vue, se présente sous un aspect monstrueux, mais qui apparaît sous sa forme véritable lorsqu'il est regardé obliquement par le trou d'un couvercle ou d'une planchette cachant la peinture ».**

Le couvent des Minimes où l'on déployait ces fantaisies était animé par le Père Mersenne, l'ami de Descartes. Ce fait capital permet à Baltrusaitis un brillant exposé sur Descartes et sa philosophie de l'illusion, qui s'exprime aussi bien par la technique des automates (illusion du vivant) que par celle des anamorphoses (illusion de la perception). Un siècle plus tôt, comme l'établit l'exégèse des « Ambassadeurs » de Holbein, le jeu perspectif était lié à la notion morale de « vanité » et servait de symbole à l'inconsistance du monde. Mais dans les deux cas, le travail de la perspective est intimement lié aux notions maîtresses de la « magia universalis ».

Le dernier point remarquable de cette étude concerne la généralisation du principe « anamorphotique ». La mise au point de l'auteur fournit le lien entre toutes les manifestations apparemment dispersées de la fin du XVIe siècle, et, si l'on peut dire, la loi du caprice : l'anamorphose du paysage (collines en formes de personnage), jardins composés (qui d'une position privilégiée, s'ordonnent en un tableau), et enfin les têtes composées d'Arcimboldo qui sont la réduction décorative du procédé.

*Olivier Perrin, Paris. Collection Jeu Savant. Un volume, 84 pages, format 21×27, 80 reproductions en noir, broché. Prix : 1260 fr.*




## LA VIE ARTISTIQUE EN FRANCE AU XVII^e SIÈCLE

*par René Crozet*

*Notre génération, du moins depuis ces dix dernières années, connaît une nouvelle faveur pour les études d'art et l'apparition d'une littérature — si l'on peut dire — abondante, pléthorique même, exigée par une clientèle nouvelle et adaptée aux besoins de celle-ci, c'est-à-dire prolixe en images et avare de textes. Monographies hâtives, albums richement illustrés, n'ont pas encore saturé le public mais on devine sa lassitude. Il aimerait être pris plus souvent au sérieux et n'est pas rebuté par des livres techniques, fortement documentés, apparemment austères et destinés aux professeurs et aux étudiants.*

*Mais pourquoi faut-il qu'un ouvrage savant comme celui de R. Crozet paraisse encore sous l'aspect à la fois sévère et médiocre de l'édition à l'usage des spécialistes? Le genre l'exige peut-être, mais l'éditeur français qui aurait l'audace, comme l'osent entreprendre les Anglais avec l'Histoire de l'Art en quarante-huit volumes du Pélican, de présenter un travail d'érudition avec le luxe jusqu'à ce jour réservé aux albums de vulgarisation et aux synthèses romanesques, découvrirait probablement que la clientèle traditionnelle est plus exigeante qu'il ne l'estime. Mais le procès de l'édition d'art contemporaine n'est pas notre propos et revenons à l'ouvrage de M. Crozet.*

*L'histoire de l'art n'échappe pas aux modes, et c'est tant mieux, car le parti pris qui inspire notre actuelle connaissance des œuvres nous permet de les étudier avec une attitude critique toute différente. La théorie du climat a certainement renouvelé la compréhension de la peinture mais plus évidente encore l'étude du milieu sociologique où vécurent les artistes et plus précisément leurs clients. Logique et nécessaire doit être le développement de la pensée — et de l'art — à l'intérieur de son milieu historique.*

*La démarche, méthodique, prudente de l'auteur et qui préfère aux morceaux brillants de synthèse — que l'on regrette cependant — l'accumulation des faits, laisse au lecteur le soin de tirer ses propres conclusions.*

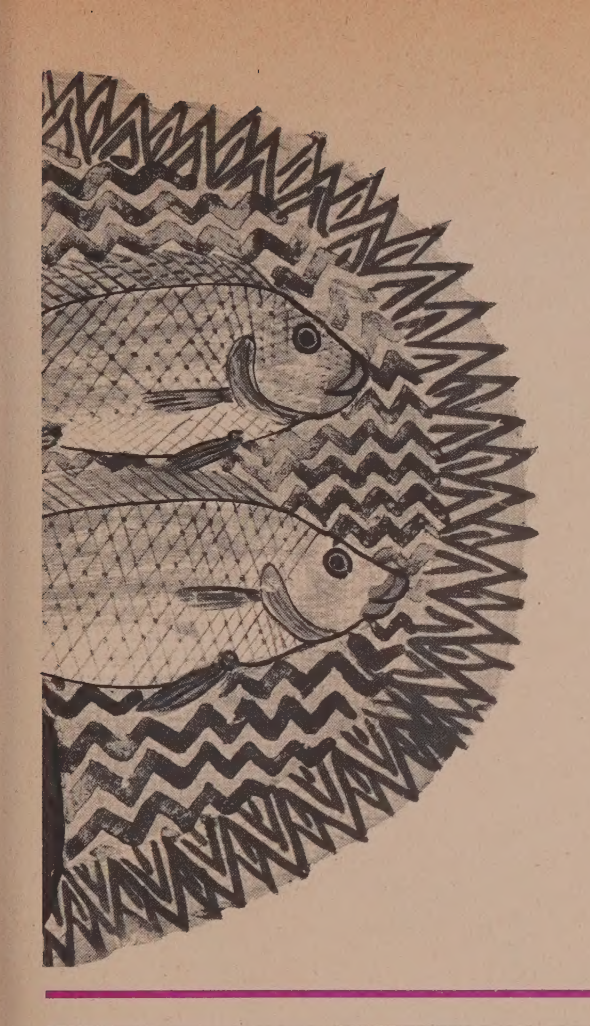
*Le XVII^e siècle, c'était essentiellement Louis XIV, comme si l'art de Versailles avait aveuglé les trois quarts d'un siècle qui l'a ignoré. Réhabilitation récente, Louis XIII rend à son temps un éclat tout nouveau qui se prolonge au-delà même de son règne, pendant la Fronde, et la minorité du jeune Louis XIV ne doit rien à celui-ci. La centralisation administrative et politique entreprise par Richelieu, poursuivie par Mazarin, n'a pas, logiquement, entraîné une concentration de la vie artistique aussi évidente que l'on pouvait le supposer. Les Académies naissantes ne sont que des cénacles et l'Académie de Saint-Luc, les corporations, ont pour elles le nombre, des traditions, des recettes et surtout des clients. M. Crozet a dressé un tableau synoptique de la France artistique qui permet d'embrasser l'extrême variété, la complexité des problèmes. Paris, le Roi, sont des vues de l'esprit, commodes, mais erronées, en tous cas insuffisantes.*

*L'école de Paris est une réalité, mais qu'y trouve-t-on? Des artisans flamands, de petits maîtres venus de leur province à la recherche d'un patron ou d'un protecteur. Les grands sont à Rome ou ne jurent que par Rome. Mais il ne faut pas se laisser abuser par l'importance des artistes parisiens, car il y a aussi l'école de Nancy, celle de Toulouse et, si le nom d'école paraît trop ambitieux, il y a des centres provinciaux qui se constituent autour de quelques artistes comme Mignard ou Ninet de Lestin à Troyes, auprès de Finson à Aix-en-Provence — avec Fauchier, Puget, Brocard et Parrocel, à Langres avec Michelin et les Tassel. C'est parce que le groupe parisien des Jouvenet, Blanchard, Bourdon, La Hire, Vignon est trop éclectique, inféodé à l'esthétique bolonaise, vénitienne ou caravagesque, qu'il se laissera facilement asservir lorsque Vouet et Lebrun lui imposeront leur conception autoritaire.*

*Les artistes travaillent pour la noblesse locale, le clergé et la bourgeoisie qui accède au pouvoir depuis les méthodes libérales de Laffemas et de Richelieu et avec laquelle il faut désormais compter. Ce nouveau mécenat l'emporte certainement sur celui du Roi. Les documents d'archives dépouillés par M. Crozet mettent en évidence les goûts et les besoins de cette clientèle, mais il eût été plus probant encore de se référer aux œuvres elles-mêmes. Or, celles qui figurent dans les collections publiques sont relativement rares, mal connues, ou, ne provenant que de fonds royaux ou princiers, ne donnent qu'une idée fragmentaire de la production générale. Il reste à faire l'inventaire des peintures conservées dans les hospices, les couvents et les églises. Pour aboutir utilement, ce travail suppose d'importants moyens; il suppose aussi, pour être systématique que le critère, légitime, de qualité ne l'emporte pas sur celui de l'histoire afin de permettre une vue objective. Ces écoles ou ateliers provinciaux sont loin encore d'être définis. L'exposition des peintres de la Réalité a révélé des artistes mais sans les rattacher suffisamment à la tradition locale dont ils sont quelquefois l'expression. Il faudrait multiplier ces réunions d'œuvres dont le service des Monuments historiques a la charge et qui constituent des collections plus considérables en nombre, bien que disséminées, que celles des musées.*

*Le pouvoir centralisateur et par conséquent destructeur de Paris, qui réduit tout à son commun dénominateur, a certainement enlevé à la peinture du XVII^e siècle beaucoup de sa veine originale et compromis l'art vivant, dans la tradition gothique et réaliste que la Renaissance avait battue en brèche, en tout cas éclipsée. Le classicisme monarchique est un facteur d'ordre et devait naturellement s'opposer à toutes les expressions généreuses et personnelles. Cette attitude négative si admirablement imposée et soutenue par l'Académie Royale a prévalu à la fin du siècle, mais l'erreur serait d'imaginer qu'elle a ruiné l'art français, celui qui ne doit rien à Versailles. Les maîtres de la Réalité eurent une descendance au XVIII^e siècle qui mériterait d'être, à l'occasion d'une exposition, réhabilitée. Chardin, à côté de Boucher et Fragonard, n'est pas un accident, mais un jalon de cette tradition vivante et française de Fouquet à Courbet.*

Presses Universitaires. Un volume, 211 pages, in-8°, 20 reproductions en noir, broché. Prix : 1000 francs.



## TROMPE-L'ŒIL

**Les poissons ont servi de motif décoratif à bien des artistes de tous les temps et de tous les pays. Par qui, où et quand ceux-ci ont-ils été exécutés ?**

**Les six lecteurs qui auront les premiers trouvé la solution de l'énigme recevront un abonnement gratuit d'un an.**

Le portrait dessiné que nous avons demandé à nos lecteurs d'identifier dans notre N° V, représente l'auteur dramatique bien connu Armand Salacrou. Ce dessin très fidèle date du 31 décembre 1917. Il est dû à Jean Dubuffet et prouverait, s'il en était besoin, que ce n'est pas par manque d'habileté graphique que Dubuffet a choisi « l'art brut ».

Pour la première fois depuis le début de notre jeu du Trompe-l'Œil, nous sommes parvenus à mettre en défaut l'érudition et la perspicacité de nos lecteurs. Au moment où nous mettons sous presse, trois d'entre eux seulement ont envoyé une réponse juste.

Parmi les très nombreuses réponses que nous avons reçues, plusieurs indiquaient les artistes et les modèles suivants : Picasso, Derain, Matisse, Dufy, Paul Eluard, Raymond Radiguet, Henry de Montherlant.

### LES GAGNANTS

Voici les noms des gagnants (le tampon de la poste faisant foi) :

1. Docteur Clément Faure, 213, Boul. Saint-Germain, Paris VIe.
2. Mme Suzy Mante, 24, Quai de Béthune, Paris IVe.
3. Mme Josette Gris, 75, Boul. Montparnasse, Paris VIe.

Nous sommes heureux de les compter parmi nos abonnés.